yeni sinema

10/11
sinema dergisi
eylül - ekim 1967
yediyüz elli kuruş



venedik '67
potemkin
bergman
kısa film

yeni sinema 10/11

yıl 2 sayı 10 11 eylül - ekim 1967

içindekiler

bu sızin sorununuz/yeni sinema

yazılar sinematek arşivinde iki yıl/altan yalçın - venedik'te devrim var/engin ayça - bir eleştirme anlayışının açmazı üzerine çeşitlemeler/altan yalçın - yabancı film sorunu ve başka şeyler/sungu çapan - bazin ve 3. pesaro yeni sinema şenliği/engin ayça ulusal türk sineması için alan araştırmaları/onat kutlar - yeryüzünde kısa film/sungu çapan türkiye'de belge filmi çalışmaları/giovanni scognamillo - belge filmi yönetmenlerimiz/ziya metin sinemada anlatım araçları: oyun/atillâ dorsay - henri colpi: filmde müziğin savunu ve övgüsü/jak şalom - potemkin zırhlısının bileşiminde patetik ve organik birim/ s. m eisenstein/giovanni scognamillo - bergman hakkında bir iki not/ersan arsever jean vigo ve hal ve gidiş sıfır/marcel martin/bertan onaran

haberler

sinematek haberleri

kaynaklar 26 temmuz'dan 1 eylül'e kadar çevrilen türk filmleri listesi/agâh özgüç

eleştirme kitap yayımları/altan yalçın, ziya metin

senaryo yeryüzünün tüm belleği/toute la mémoire du monde

söyleşi bir yönetmen konuşuyor feridun erol/feridun erol, onat kutlar, jak şalom

gösteriler ekim 1967 programı, gösterilecek filmlerin konuları

kapaklar ön jean sorel ve catherine deneuve, luis bunuel'in belle de jour/gündüz güzeli filminde.
arka paolo graziosi, laura de marchi ve glauco mauri, marco bellochio'nun la cina e vicina/çin yakındır filminde.

inema — sinematek'in organı olarak ayda bir yayınlanır sinema dergisi — sahibi sinematek adına şakir eczacıbaşı — yazı müdürü hüseyin hacıbaşıoğlu — teknik sekreter: jak şalom — yazı kurulu onat kutlar, hüseyin baş, giovanni şalom — kapak düzeni doğan türker — dergide yayınlanan yazılardaki düşüncelerin sorumluluğu yazarlarına bağlamaz — dergiye yazı vermek ve başka konularda görüşmek için her cumartesi aşağıdaki adrese başvurulabilir — mis sokak, 12 şerif han, kat3, beyoğlu/istanbul — ankara temsilcisi: erdal öz — ankara bürosu: meşrutiyet 20 22 — her çeşit yazışma: p. k. 307 beyoğlu/istanbul — sayısı dört, yıllığı kırksekiz liradır. — dizgi, baskı ık — baskı tarihi 6 ekim 1967

bu sizin sorununuz

Sevgili okurlarımız,

Bu sayının ilkyazısını sizin sorunlarınıza ayırdık. Türkiyenin sinemayla ilgili bütün konuları özellikle sizleri, yani Türk seyircilerini ilgilendiriyor da ondan. Biz, bugüne kadar sinema alanında gerçekleştirilen her olumlu davranışın temelde sizin eseriniz olduğuna inanıyoruz. Hiç bir kurum, hiç bir çaba, eğer toplumda onları doğrulayacak, destekleyecek toplumsal güçler yoksa sağlıklı bir biçimde yaşayamaz, varlığını sürdüremez. Örneğin bağlı bulunduğumuz Türk Sinematek Derneği, on beş kişinin kurduğu ve yaşattığı bir tüzel kişilik değildir. Türk Sinematek Derneği bu ülkede yıllarca kötü filmleri ithal edenlerin ve yapanların saygısızlıklarına direnen binlerce sinema seyircicisinin, yani sizlerin örgütlenmesinden başka bir şey değildir. «Yeni Sinema», bugün sinema alanında egemen olanların, «halk böyle istiyor» yalanı altında bütün tartışmaların dışında bıraktıkları Türk sinemaseverinin düşüncelerine aracı olmaktan başka bir amaç taşımamaktadır.

Bu örgütlenmeden ve sorunlarınızın kamuoyu önünde açık ve dürüst bir biçimde tartışılmasından rahatsız, tedirgin olanlar vardır. Seyircinin bilinçlenmesi, nesnel gerçeklerin ortaya konması, kaynak sinema eserlerinin gösterilmesi ve «Yeni Sinema» aracılığıyla sizlere tanıtılması küçük bir azınlığın hoşuna gitmemektedir. Gerek kötü film ithalinde gerekse kötü filmlerin yapımında egemen olan düzenin sürüp gitmesinde uzak ya da yakın çıkarları olan bu kişiler düşüncelerini yayın organlarında açıkça belirtme gücünü gösteremediklerinden gizli ve çirkin yollara başvurmakta, dedikodular, ihbarlar ve yalanlarla sizin sözcünüz olan kurumları baltalamaya çalışmaktadırlar. Yeni Sinema, zorunlu kalmadıkça bu anlamsız ve zavallı yalanlar konusunda polemiğe girmeyecektir. Çünkü seyircimizin sorunları çok daha önemlidir ve bir an önce açıklığa kavuşturulması, düzeltilmesi gereken bir çok konu vardır. Yeni sinema mevsiminin açıldığı şu günlerde bu sorunlar yeniden ön plana çıkmışlardır. Her yıl 400'e yakın film getirten ithalciler'in kimisi, yayınladıkları yüzkarası listelerde ilân ettikleri topu topu bir düzine iyi filmi iş yapmaz kaygısıyla gene mevsim sonuna ya da gelecek yıla bırakacaklar, Amerikan ve İtalyan ortaklıklarının zırva yapımlarıyla halkı uyutmaya çalışacaklar, yönetmene, seyirciye ve o ülkenin sinemasına en küçük bir saygı göstermeksizin filmleri istedikleri gibi makaslıyacaklardır. Gene yılda 250'ye yakın film üreten, son yayınlara göre 300 milyon TL. sı ciro eden yerli sinema endüstrisi en iyimser seyirciyi bile çileden çıkaracak bir vurdumduymazlıkla yerli kovboyların, James Bond'ların, Killing'lerin birbirine benzer kopyalarını önümüze sürecekler, vaktiyle kendilerine umutla bakılmış yönetmenler, senaryocular, oyuncular ve yapımcılar bile bu koşullara kişiliklerinin zayıflığı ölçüsünde boyun eğecekler, boyun eğmemekte direnen birkaç sanatçı ile sinema yazarlarını ve sinema sanatı ile ilgili kurumları akla gelmez yalanlarla suçlayarak susturmak isteyeceklerdir.

Bunlar, sinema seyircisinin günlük yaşamasına, en az kendi mesleğinin işleri kadar karışan önemli sorunlardır. Bunlardır önemli olan. Bütün amacı sinema kültürünü yaymak ve ulusal sinemanın gelişmesine yardımcı olmaktan ibaret bulunan kurum ve yayın organlarına kapalı kapılar ardında saldıran kişiler önce bu sorunlar karşısındaki tutumlarını belirlemelidirler. Bunca dövize, görüntü yönetmeninden set işçisine kadar onbinlerce insanın emeğine mal olan bu korkunç endüstriyi besleyen yüzbinlerce sinema seyircisine ne verdiklerini dürüstlükle, açıkça ve çıkar gözetmeksizin bir daha düşünmeli ve gerçeklere kulaklarını tıkamaktan, kendilerini de halkı da aldatmaktan vazgeçmelidirler.

Bunu yapmayıp «Sinematek'i kapattıracağız», «Salon verdirmeyeceğiz», «FIAF'tan attıracağız», «Film verdirmeyeceğiz» gibi kurusıkı tehditler savurmaya, kendi güçsüzlüklerini kapatmak için kendilerinden çok daha bilimsel ve köklü bir biçimde karşı olduğumuz «Kültür emperyalizmi» gibi aşağılık yalanlarla suçlamaya devam ederlerse derslerini kurumlardan ya da yayın organlarından değil doğrudan doğruya Türk sinema seyircisinden alacaklardır. Anlamsız tabuların kalkmasıyla son birkaç yılda binlerce temel kitap Türkçeye çevrildi. Aklıbaşında kimse bu yayın olayının bir «Kültür emperyalizmi» olduğunu ileri sürmedi. Sinema seyircisinin kitap okurundan daha az sağduyu sahibi olduğunu sananlar fena halde aldanmaktadırlar. Seyirci önünde, yani sizin önünüzde sevgili okurlar, sorumludur bu kişiler. İstiyorlar ki yıllarca Hollywood'un en kötü örneklerine tutsak kılınan sizler Eisenstein'in, Renoir'in, Vigo'nun, Chaplin'in, Pudovkin'in, Bergman'ın, S. Ray'ın, Mizoguchi'nin, Fabri'nin, Wajda'nın, Bunuel'in başeserlerini görmeyesiniz, İstiyorlar ki genç, yetenekli ve bilgili Türk sinemacıları yetişip rahatlarını kaçırmasın. Bu düzen sürsün diye (birkaç sanatçı bir yana bırakılırsa) olanca güçleri ile saldırıyorlar. Ama hiç bir şey elde edemeyeceklerini bilmelidirler. Çünkü «daha iyi bir sinema» kavgasının sahipleri yukarda da söylediğimiz gibi sinema seyircisinin, sinema okurunun kendisidir. Bu eylem ergeç başarıya ulaşacaktır. İzmit'teki ülkücü gençlerin ardından Trabzon'da, Eskişehir'de, Bursa'da, Ankara'da, Gaziantep'te sinema dernekleri kuruldu. Bir yıl içinde bu derneklerin sayısı 15'i bulacaktır. Sonra onlar da kendi aralarında örgütlenecekler. Çevrelerini eğitecekler, iyi filmleri, uyarıcı, gerçekçi filmleri Anadolu seyircisinin ayağına götürecekler. Bu derneklerden birini kapattırsalar yerine birkaç yenisinin kurulduğunu göreceksiniz.

Çünkü, tekrar ediyoruz, bu sorun seyircinin sorunudur. Sizin sorununuzdur «Türkiyede sinema sanatı» sorunu. Çabayı sonuna kadar sürdürmek ve başarıya ulaştırmak sizin elinizdedir sevgili okurlarımız.

sinematek haberleri

sinematek derneğinin yeni gösteri düzeni ile ilgili bir açıklama

Türk Sinematek'i iki yılı aşkın çalışmaları sonucu, edindiği deneylerin ışığında gösteri düzeninde 1967-68 döneminde uygulanmasına girişilecek olan temel bazı değişiklikler yapmıştır. Gösteri ritmini haftada iki ayrı filmden tek filme indiren değişiklik hemen haber verelim, yılda gösterilen film sayısında herhangi bir eksilmeye yol açmıyacak tam tersine yine söz konusu değişiklik içinde yer alacak olan «Toplu gösteri» dizileriyle daha kaliteli filmlerin gösterilmesine imkân verecek - tir. Yeni gösteri düzeninin ayrıntılarına geçmeden, bizi bu yönde bir karar almaya iten ana nedenler üzerinde kısaca da olsa durmada yarar görüyoruz. Türk Sinematek'i kuruluşunun ilk yıllarından bu yana, biraz da sinemanın temel yapıtlarını, herkesçe bilinen nedenlerle, uzun yıllar görmek imkânı bulamayan ve bu temel yapıtların daha çok sayıda gösterilmesini isteyen sinema severlerin, son derece haklı isteklerini karşılamak amacı ile âdeta imkânlarını zorlayarak iki yıl gibi kısa sayılabilecek bir süre içinde üyelerine 150 yi aşkın film göstermiştir.

Geçen iki yıllık gösteri döneminde edinilen deneyler, yapılan gösterileri izleme oranı hesapları» yılın 35 haftasını kapsayan gösteri döneminde haftada iki ayrı film kadansındaki bir ritmin çok geçmeden hem üyeler, hem de sinematek açısından taşınması güç bir yük olduğunu ortaya çıkarmıştır. Böylece bir yandan haftada iki ayrı program izlemenin doğurduğu güçlükler sonucu olarak düşen «izleme oranı» belirli günlerde gösteri salonunun «neredeyse boş kalmasına yol açarken, öbür yandan filmlerin saptanılan tarihlerde elde edilmesi gerekliliği Sinematek'in hemen bütün gösteri dönemi boyunca bir şenlik hızı içinde çalışmasına yol açmıştır. Filmlerin hemen tümünün yabancı kaynaklardan sağlamak zorunda bulunan genç bir kuruluşun haftada iki ayrı film temin etmesinin güçlüğü bir yana, yılın 35 haftası boyunca sadece belirli tarihlerde belirli filmlere angaje olmasının zorunluluğu nedeni ile bile bütünüyle iyi, sağlıklı, tutarlı bir film seçimi yapmasına elbette ki imkân yoktu. Sinematek'in bu yüzden sayıları bir elin parmakları kadar az olsa bile zaman zaman, her halde programına gönül rahatlığıyla almayacağı bazı filimlere yer vermek zorunda kaldığı bir gerçektir.

Haftada iki filim düzeninin bir başka sakıncalı yanı da, alışılagelen hızlı tempo içinde, bazı temel yapıtların, gerektiği gibi üstünde durmaya fırsat kalmaksızın, geçip gitmesidir. Geçen yılların hızlı gösteri temposu içinde, sırf fırsat bulunamaması nedeniyle, bazen farkına bile varılmaksızın geçip giden temel yapıtların sayıları birden fazla olmuştur. O kadar ki, çoğu üyelerimiz, zaman zaman, programlarımızda yeterince yer almış olmalarına özel bir dikkat gösterilmesine rağmen, klâsik filimlerin sayılarının azlığından yakınmışlardır.

Dünyanın çeşitli ülkelerindeki Sinemateklerin gösteri programlarına yakından bakmak fırsatını bulmuş olanlar, filimlerin gelişigüzel seçilmediklerini, tam tersine, gerek tür, gerek akım, gerekse de kaynak olarak son derece tutarlı bir çizgi izlediklerini görmüşlerdir. Ayrıca Sinemateklerin, programlarında yer verdikleri yapıtları tek başlarına yapılan bir biçimde gösterip geçmekle yetinmeyip, gösterileri, yayın, konferans, açık tartışma, sergi gibi araçlardan yararlanarak daha da bir bütünledikleri, giderek tamamladıkları da bir gerçektir.

Yeni gösteri düzeninde, haftada bir filmlik normal ritm yanısıra yer alacak «On Toplu Gösteri» Sinema serüveninin büyük dönemlerini, akımlarını, tanımak fırsatı vermesi bir yana dünyanın çeşitli ülkelerinde yedinci sanatın durumunu saptaması bakımından da, son derece yararlı olacaktır.

Öte yanda, «Toplu Gösteriler» e, Yeni Sinema'da geniş yer verilmesi, gösterilerin konferans, açık tartışma, sergi gibi araçlarla bütünlenmesi, gösterileri tekdüzelikten çıkaracak, ona yeni bir canlılık, apayrı bir boyut kazandıracaktır.

1967 - 68 gösteri döneminin ayrıntılarına değinmeden önce, üyelerimize, değişikliğin gösterilecek filim sayısında her hangi bir eksilmeye yol açmayacağını, bir kez daha hatırlatalım. 16 Ekim Pazartesi başlayacak Yeni Gösteri düzeninde iki tür gösteri yer almaktadır :

1 — Normal gösteriler

2 — Toplu gösteriler

Normal gösterilerde haftada bir filim yer alacaktır.

En az ayda bir düzenlenecek Toplu Gösterilerde yine en az 4 uzun ve filim başlarında gösterilecek kısa metrajlı ya da canlı resim filimleri yer alacaktır.

Normal, «Tek Filimlik» haftalarda gösteriler Pazartesi, Çarşamba 18.45 te, Cuma 21.30 da Şişli Kervan Sinemasında yapılacaktır.

Toplu gösterilerin düzeni aylık programlarda belirtilmiştir. Gösterilerin tümü derginin içindeki renkli program sayfasında, tarih ve yerleriyle ayrıntılı bir biçimde verilmiştir. Toplu gösteri programları ayrıca gazetelerde, tarih, gösteri yeri ve seanslarıyla yayınlanacaktır. Yeni gösteri düzeninde bu kez, Türk Sinemasının, tarihsel gelişimini yansıtan örnekleri Toplu Gösteriler halinde yer alacaktır.

sinematek arşivinde iki yıl

altan yalçın

Türk Sinematek Derneği'nin kuruluşundan bu yana iki yılı aşkın bir süre geçti. Bir yandan dünya sinemasının tanıtılması için, programlar düzenlenirken, diğer yandan da temel fonksiyonu olan «Filmlerin saklanması ve korunması» konusunda çeşitli çalışmalar yapılıyordu. Türk Sinematek Derneği'nin arşiv konusundaki çalışmaları birbirine bağlı iki yönde gelişti 1957 yangınında ürünlerinin büyük bir kısmı yok olan Türk Sinemasının, kalan filmlerinin araştırılması (1914 - 1948).

Halen çevrilmekte olan Türk Filmlerinin Arşive mal edilmesi için imkanların araştırılması.

Kendi sinemamızla ilgili bu önemli araştırmaların yanısıra ülkemizde kopyaları bulunan önemli yabancı filmlerin arşive mal edilmesi konusunda da bazı çalışmalar yapıldı.

1917 - 948 Türk Filmlerinin Araştırılması :

Çeşitli sınıflamaların dışında bir ülkenin en önemli sinema örnekleri elbette başlangıçta yapılmış olan filmleridir. Yeni yetişen ve yetişecek kuşaklar eğer sinemaları ile ilgileniyorlarsa onun başlangıç örneklerini öncelikle görüp tanımak istiyeceklerdir. Türk sineması ile yakından ilgili meslekten insanların kendi kaynaklarını görüp öğrenmeleri, hata ve olumluluklarını değerlendirmeleri de bu ilk örneklerin korunmuş olmasına bağlıdır. Bunları göz önünde bulunduran Türk Sinematek'i çalışmalarını öncelikle bu ilk ürünlerin araştırılması, sağlanması ve teknik koşullar altında korunması konularında yoğunlaştırdı. Araştırılacak ilk alan eski yapım ortaklıklarının ellerinde kalabilecek kopyalardı. 1917 den 1948'e yapılmış filmlerin bir listesinin çıkarılması, yönetmenlerinin bulunması ilk saptamalar arasında sayılabilir Bu saptamaya göre yapımların yıllara dağılışı ve edinilen bilgiler şöyle sıralanabilir.

1914 1 belge filmi aynı zamanda ilk Türk Filmi sayılmaktadır Yönetmen Fuat Uzkınay «Ayestefanos Anıt'ının Yıkılışı» (Film'in kopyası bu güne kadar bulunamamıştır. Filmle ilgili bilgiler de oldukça sınırlıdır).

1917 2 konulu Türk Filmi, aynı zamanda ilk konulu Türk Filmlerinden ikisi Pençe ve Casus. Yönetmen Sedat Simavi.

Sedat Simavi'nin bu iki filmi ve 1918 de çevrilmeye başlanan fakat tamamlanamamış «Alemdar Vakası ya da Sultan Selimi Salis» ten günümüze hiçbir belge kalmamıştır. Pençe ve Casus'un konuları bilinmektedir.

1919 2 konulu Türk Filmi Binnaz, Mürebbiye. Yönetmen Fuat Uzkınay. Filmlerin negatifleri Ordu Foto Film merkezinde bulunmuştur. (Nijat Özön, Onat Kutlar. Ordu Foto Film Merkezi arşivinde çalışmalar sonucu), 1 yarım kalmış konulu film. «Tombul Aşığın 4 Sevgilisi» Yönetmen İsmet Fahri Gülünç; kopyası bulunamamıştır.

1921 «Bican Efendi Vekilharç» konulu uzun, «Bican Efendi Mektep Hocası» «Bican Efendi'nin Rüyası» Yönetmen Şadi Karagözoğlu. İlk filmin negatif'i Ordu Foto Film Merkezi Arşivinde. Diğer iki kısa filmin kopyaları henüz bulunamamıştır. Ve Muhsin Ertuğrul'un Almanyada yaptığı Samson adlı film (araştırılmakta) 1922 yılında 1948'e kadar yapılan filmlerin büyük bir çoğunluğunu Yönetmen - Tiyatrocu Muhsin Ertuğrul'un filmleri meydana getirmektedir Ve yine bu dönemde Ertuğrul'un çevirdiği 28 film'in ancak 10 tanesinin kopyaları bulunduğu tesbit edilmiş geri kalan 18 filmin kopyaları konusunda bir bilgi sağlanamamıştır. 1922 den itibaren çevrilen filmler ve durumları konusunda edinilen bilgiler şöyle sıralanabilir.

1922: 1 belge 2 si konulu olmak üzere üç Türk Filmi İstiklâl/Belge filmi/Ordu Film Alma Merkezi. İstanbulda Bir Facia-i Aşk/Muhsin Ertuğrul/Kopyası bulunamamıştır. Nur Baba/Muhsin Ertuğrul/Kopyası bulunamamıştır.

1923 4 konulu 1 belge filmi/Ateşten Gömlek, Leblebici Horhor, Kızkulesinde Bir Facia, Sözde Kızlar/Muhsin Ertuğrul/o günlerde yayınlanan bazı dergilerde ve çeşitli yerlerde fotolarına rastlanmakla birlikte filmler yapım ortaklıklarına göre 57 yangınında yanmıştır. Zafer Yolları/Belge Filmi/Fuat Uzkınay/Film bulunamamıştır.

1923 - 1928 Bu arada Türkiyede film yapıldığına dair hiçbir bilgi yoktur. Ancak Muhsin Ertuğrul bu yıllarda

S.S.C.B. de 3 film yapmıştır. Filmler araştırılmaktadır. Beş Dakika 1926, Tamilla 1926, Spartaküs 1927.

1928 - 1931 3 konulu Türk Filmi Ankara Postası, Kaçakçılar, İstanbul Sokaklarında/Muhsin Ertuğrul. Kopyaları konusunda bilgi edinilememiştir.

1932 «Bir Millet Uyanıyor» / Muhsin Ertuğrul/filmin kopyası özel bir arşivde bulunmuştur.

1933 Karım Beni Aldatırsa, Söz Bir Allah Bir, Cici Berber, Naşit Dolandırıcı, Fena Yol/Muhsin Ertuğrul'un bu filmlerinde «Karım Beni Aldatırsa» ve «Cici Berber» in kopyaları bulunmuştur. Diğerleri kayıptır. Aynı yılda yapılan iki filminse kopyaları konusunda bilgi edinilememiştir. Düğün Gecesi/Nazım Hikmet, Yeni Karagöz/Hazım Körmükçü./Kısa metraj.

1934 Milyon Avcıları, Leblebici Horhor, Aysel, Bataklı Damın Kızı,/Muhsin Ertuğrul/bu filmlerden sadece biri Aysel Bataklı Damın Kızı'nın kopyası bulunduğu tesbit edilmiştir. Bu yılda hakkında bilgi edinemediğimiz iki belge filminin kopyaları kayıptır. Bursa Senfonisi ve İstanbul Senfonisi/Nazım Hikmet.

1934 - 1937 Şimdiye kadarki araştırmalarımız bu tarihler arasında film yapılmadığını göstermektedir.

1937 1 konulu 1 belge filmi. Güneşe Doğru/Nazım Hikmet, Türk İnkılâbında Terakki Hamleleri/Esther Shaub ve Kemal Necati Çakuş. Bilgi edinilememiştir.

1938 Doğan Çavuş/Münir Hayri Egeli, Aynaroz Kadısı/Muhsin Ertuğrul. Bu filmler kaybolmuştur.

1939 Bir Kavuk Devrildi/Allahın Cenneti, Tosun Paşa adlı 3 konulu film/Muhsin Ertuğrul. Bu filmlerin kopyaları da kayıplar arasındadır.

1940 Çevrilen 6 filmden 5 inin kopyaları bulunmuş Taş Parçası, Kıvırcık Paşa, Yılmaz Ali/Faruk Kenç Şehvet Kurbanı, Nasrettin Hoca Düğünde/Muhsin Ertuğrul. Birinin ise Akasya Palas/Muhsin Ertuğrul. Henüz bulunamamıştır.

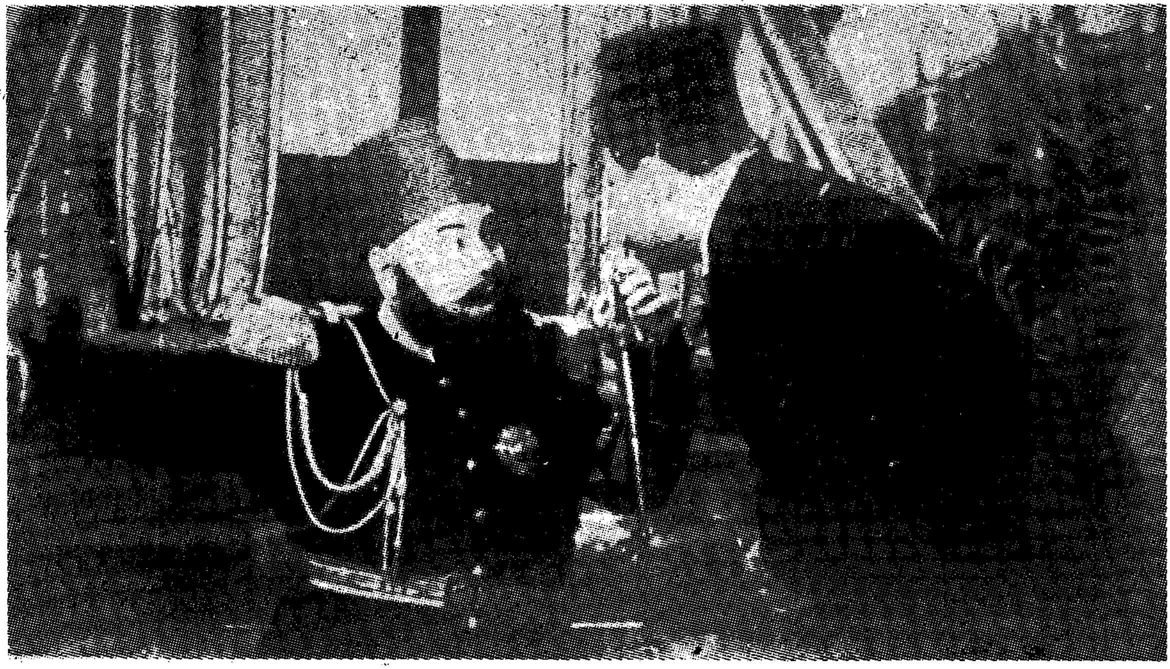
1941 1942 Kopyaları ya da negatifleri tesbit edilen Sürtük, Duvaksız Gelin, Kerem ile Aslı/Adolf Körner filmlerinin yanısıra, Kahveci Güzeli, Kıskanç/Muhsin Ertuğrul'un iki filmi konusunda bilgi edinilememiştir.

1943 Dertli Pınar/Faruk Kenç ve On Üç Kahraman/ Şadan Kamil. Bu filmlerin kopyalarının bulunduğu tesbit edilmiştir.

1944 Üç ayrı yönetmenin yaptığı üç filmin de kopyaları bulunmuştur. Hasret/Faruk Kenç, Hürriyet Apartmanı/ Talat Artemel, Deniz Kızı/Baha Gelenbevi.

1945 Çevrilen ya da çevrilmeye başlanarak diğer yıllar içinde çekimi tamamlanan 5 filmden üçünün: Yayla Kartalı/Mahsin Ertuğrul, Gençlik Günahı/Şadan Kamil, Karakoyun Kızılırmak/Muhsin Ertuğrul'un kopyaları bulunmuş diğer iki filmin kopyaları konusunda bilgi bulunamamıştır. Unutulan Sır - Domaniç Yolcuları/Şakir Sırmalı.

1946 - 1948 Bu yıllar arasında şimdiye kadar tesbit edilebilen 17 film çevrilmiştir. Çevrilen bu 17 filmin 9 tanesinin kopyaları bulunmuştur. Büyük İtiraf/Refik Kemal Arduman, Senede Bir Gün/Ferdi Tayfur, Sonsuz Acı/



KIVIRCIK PAŞA / FARUK KENÇ / 1940

Talat Artemel, Yanık Kaval/Baha Gelenbevi, Yara/Seyfi Havaeri, Harman Sonu/Muhsin Ertuğrul, Günahsızlar/Faruk Kenç, Toros Çocuğu/Şadan Kamil, Kerimin Çilesi/Ferdi Tayfur. Ve sekiz filmin kopyaları kayıptır: Bir Dağ Masalı/Turgut Demirağ, Damga/Seyfi Havaeri, Seven Ne Yapmaz/Şadan Kamil, Yuvamı Yıkamazsın/Kani Kıpçak, Karanlık Yollar/Faruk Genç, Tuzak/Faruk Genç, Bağda Gül/-, Kılıbıklar/Seyfi Havaeri.

1948 Çalışmaların yoğunlaştığı bu dönemin son yılında çevrilen 17 filmden ancak 5 tanesinin kopyaları bulunabilmiştir. Harmankaya/Sami Ayanoğlu, İstiklâl Madalyası/Ferdi Tayfur, Efe Aşkı/Şadan Kamil, Baba Katili/Sami Ayanoğlu, Paydos/Sami Ayanoğlu. Kalan 12 filmin kopyalarının kayıp olduğu anlaşılmıştır. Çıldırtan Kadın/Baha Gelenbevi, Bir Yabancı/Seyfi Havaeri, Canavar/Vedat Ö. Bengü, Dertli Zeynep, Eski Eğlenceler, Dümbüllü Macera Peşinde/Şadan Kamil, Düşkünler/Vedat Ö. Bengü, Günahım/Vedat Ö. Bengü, Kanlı Taşlar/Turgut Demirağ, Keloğlan, Silik Çehreler/Çetin Karamanbey ve Vedat Ö. Bengü, Sızlayan Kalp/Vedat Ö. Bengü.

Yukarda kısaca özetini çıkardığım 1917 - 1948 dönemi Türk Filmleri konusundaki tesbitler sonucu, çevrilen 100 e yakın filmin 2/5 sinin kopyaları bulunmuştur. 1957 yılında küçük bir ihmal sonucu meydana gelen Belediye Deposundaki yangın, Türk Sinemasının bu çok önemli başlangıç ürünlerinin bütünüyle ortadan kalkmasına sebep olmuştur.

Var oldukları tesbit edilen kopyaların durumları da tesbit edilmekte, negatifleri elde bulunmadığı için titizlikle korunmasına çalışılmaktadır.

Yangın sonucu bir çok yapım şirketinin dağılması çalışmaları engelliyen etkenler arasında sayılabilir. İlgili çalışmalar, yanlızca filmlerin tesbiti ve arşive sağlanması ile kalmamıştır.

Bu dönemle ilgili bütün belgelerin toplanması (Fotoğraf, afiş, broşür,) ve yaşıyan yönetmenlerin anılarını bir fonotekte saklanması da çalışmalar içinde sayılabilir.

1947 - 1948 arası filmlerle ilgili bu sürekli çalışmaların yanısıra 48 den günümüze kadar çevrilen ve çevrilmekte olan filmlerin de Arşive mal edilmesi konusunda geniş çalışmalara başlamıştır. Her gün yeni bilgilerle geliştirilen, ve yeni buluntularla zenginleştirilen Arşiv çalışmalarının devamı gelecek kuşaklara günümüzün sineması konusunda ilk elden bilgilerin sağlanmasına yardımcı olacaktır.

1948'den günümüze kadar çevrilen filmlerin araştırılması ve toplanması.

Türk Sinemasının ilk ürünlerinin tesbiti ve toplanması çalışmalarının yanısıra, başlangıcından bu güne çevrilen Türk Filmlerinin bir filmografisinin çıkarılması ve yapım şirketleri ile temaslar bu konudaki araştırmaların temelini teşkil ediyor.

Kurulduğu günden bu yana geçen iki yıllık süre içinde Türk Sinematek'i sinemamızın ürünlerinin saklanması ve korunması konusunda meslekten insanları (yönetmenleri, yapımcıları, eleştirmenleri) yardıma çağırmış ve onların bilgilerinden yararlanmayı amaç bilmiştir. Son yıllarda yapımı 250 ye ulaşan sinemamızın bu ürünlerini toplamak ve saklamak çeşitli güçlüklerle karşı karşıyadır. Uye ödentileri dışında hiçbir kaynaktan yararlanmayan Sinematek için bu toplama ve koruma ancak bazı yapımcıların ve yönetmenlerin yakın ilgisine bağlıdır. Bu güne kadar Türk Sinematek Derneği arşivine Uzun Metraj 15 kısa metraj ve dökümanter 24 film kazandırılmıştır.

Sinematek Uluslararası ilişkilerinde Türk Filmlerinin tanıtılması konusunda da titizlikle çalışarak 5 ülkede Türk Filmleri Toplu gösterisi düzenlemiştir. Düzenlenen bu gösterilere gönderilecek Türk Filmlerinin diyalogları küçük çeviri komisyonlarınca yabancı dillere çevrilmiş ve alt yazı olarak bastırılmaya başlanmıştır. Bunun yanısıra filmlerle ilgili bütün dökümanlar biyografiler hazırlanmıştır. Böylece haftaların eksiksiz ve etkili bir biçimde sunulması mümkün olacaktır. Ayrıca meslekten insanların başka ülkedeki meslektaşları ile tartışmaları ve tartışmaları da bu toplu gösteriler sırasında mümkün olacaktır.

Önemli Yabancı Filmlerin Mal Edilmesi

Kendi sinemamızın ürünlerinin saklanması ve korunması konusunda yapılan temel çalışmaların yanı sıra, bazı önemli yabancı filmlerinde arşive katılması mümkün olmuştur. Kuruluşu birinci yılı doldurmadan Sinematek Uluslararası Film Arşivleri Federasyonu'na «Yazışma Üyesi» olarak kabul edilmiş ve diğer ulusların sinematekleri ile yakın ilişkiler kurmuştur. Yeni kurulan bir arşive, yerleşmiş bazı sinematekler süresiz ödünçle filmlerini yollamışlardır. Böylece iki yılda Türk Sinematek'i arşivine 34 uzun metraj ve 4 kısa metrajlı filmin sağlanması mümkün olmuştur.

Buna küçük bedeller ödenerek arşive mal edilen kopyalarda eklenebilir.

Bu gün Türk Sinematek Derneği film Arşivinde 1914 - 48 arası filmlerden 32 si teknik koşullar altında saklanmaktadır. Bunlar uzun metrajlı ve konulu filmlerdir. Uzun metrajlı filmlerin yanısıra 34 kısa metrajlı Türk filmi de arşive yerleştirilmiştir.

Kuruluşundan bu yana geçen iki yıl içinde arşiv yerli ve yabancı 85 uzun metrajlı, 35 kısa metrajlı film kazanmıştır. Bu kazanç yalnızca görevlerini yapan Sinematekçilerin değil aynı zamanda Sinemayla ilgilenen bütün sinemaseverlerin ve meslekten insanların kazancıdır.

Ayrıca yerli ve yabancı senaryolar, fotoğraflar, afişler önemli sinema kitap ve dergilerinden kurulmuş (500) ciltlik kitaplık da sinematek arşivine katılan şeyler arasında sayılabilir.

venedik'te devrim var

engin ayça

Venedik Şenliği'nin bütün uluslararası şenlikler arasında en ön sıralarda geldiği artık hiç kimsenin tartışmadığı bir konu. Yöneticisi Prof. Chiarini'nin tavizsiz tutumu ile sanat değerinin korunmasına çalışılan şenliğin, Cannes'in bütün ticari endişelerinin, Berlin'in ise sosyalist ülkelerin şenliğe katılmayı reddetmelerini doğuran, bununla da şenliğin uluslararası niteliğini zedeleyen tutumunun üstüne yükselmeyi başarabilmesi de bunu gösteriyor. Bu şenliklerin dışında öncü sinema ürünlerinin karşılaştıkları şenlikler de yapılmıyor değil ama Venedik'in, sanat değeri olan, sinemaya bir yenilik getiren filmleri şaşmaz bir biçimde bulup ortaya çıkarması neredeyse bir kural olarak sinema dünyasında yerleşecek. İşte büyük usta Visconti'yi iki kez geri çeviren (Rocco e i suoi fratelli, lo Straniero) ama hakettiği ödülü sahibinden başka kimseye vermeyen (Vaghe Stelle dell Orsa), işte büyük isimlerin, Bressonların, Truffaut'ların arasında, Cezayir'in bağımsızlık savaşını bütün canlılığıyla anlatan tanınmamış bir İtalyan'a, Pontecorvo'ya 1966 büyük ödülünü teslim eden, ve işte son iki yılın en önemli uluslararası olayını konu alan iki yönetmenin ortaya koydukları yapıtlara jüri özel ödülünü veren Venedik Şenliği. Bellochio (La Cina e Vicina) ve Godard (La Chinoise)'in Çin'deki olaylarla ilgili filmlerinin her ikisinin de aynı ödülü kazanması herhalde bir rastlantı değil ve herhalde Visconti ile son yılların kendisinden en çok söz ettiren, yeni bir sinema dili ortaya koyan Pasolini'nin elleri boş dönmeleri yine Venedik için bir rastlantı değildir.

Şenliği izleyen İtalya muhabirimiz Engin Ayça'nın günü gününe tuttuğu notları aşağıda bulacaksınız.

Yeni Sinema

---

26 Ağustos

LES MERES (Anneler)

Toshio Matsumoto bu filmiyle XVIII. Venedik Uluslararası belge filmi şenliğinde büyük ödülü kazanmış. Film dünyadaki bütün annelere ve onların çocuklarına olan derin, sonsuz bağlılıklarına ithaf edildi. «Anne, yalnızca çocuğunun okuyabildiği bir kitaptır... Anne, yalnızca çocuğunun tanıdığı bir şehirdir... Anne, yalnızca çocuğunun açmağı başarabildiği bir penceredir.. Anne, yalnızca çocuğunun toplayabildiği bir tohumdur.. Anne, çocuğu için, bütün insanlar için bir ülke, bir kutsal topraktır» diyor filmin tanıtma yazıları.

DUTCHMAN (Hollandalı)

Anthony Harvey'in ilk filmi. Film güzel bir beyaz kız ile batı toplumuna alışmakta olan bir zencinin karşılaşmalarını anlatıyor.

27 Ağustos

ANABELİN SAN (Düş)

Yugoslav yönetmen Dejan Djurkovic'in daha önce Berlin Şenliği'ne de katılan ve XVIII. Venedik Uluslararası belge filmi şenliği'nde büyük ödül kazanan filmi.

OTKLONENİE (Sapma)

Grisha Ostrovski yönetiminde çevrilmiş bir Bulgar filmi. Çocukluklarında birbirlerini sevmiş, sonradan ayrılmış ve başkalarıyla evlenerek çocuk sahibi olmuş iki kişinin karşılaşmalarını anlatıyor.

O SALTO (Sıçrayış)

Fransa adına Şenliğe katılan ikinci film. Christian de Chalonge'un ilk filmi. Bir Portekiz'li gencin hayatını kazanmak için köyünü terkederek Paris'e göçünü ve orada karşılaştığı güçlükleri anlatıyor.

28 Ağustos

LE REGARD PICASSO (Picasso'nun Bakışı)

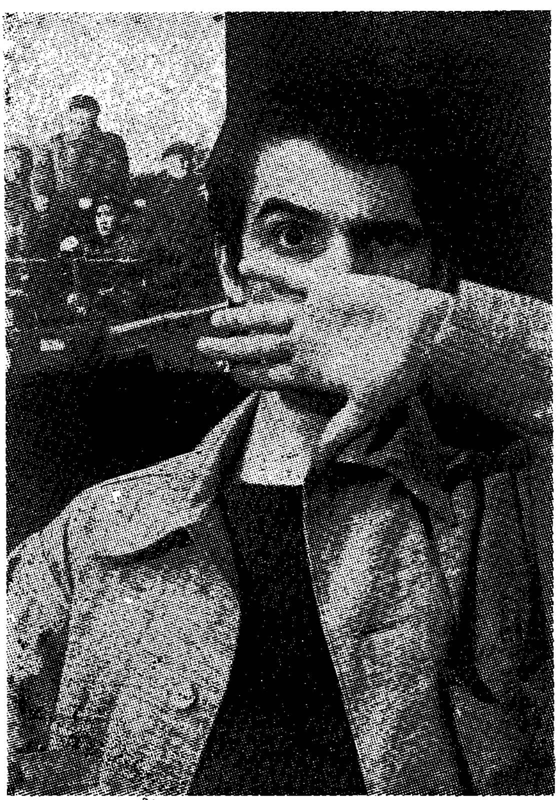
Nelly Kaplan'ın filmi. XVIII. Venedik Uluslararası belge filmi şenliğinin sanat üzerine filmler bölümünde altın aslan ödülünü kazanmış. Picasso'nun 85. doğum yıldönümünü kutlamak için Paris'te açılan sergiden seçmeler yaparak Picasso'nun 75 yıllık çalışmasını özetlemeğe çalışıyor film.

MAHLZEİTEN (Kötü Zamanlar)

Edgar Reitz'in ilk uzun konulu filmi. Birbirlerini deli gibi seven ve beraber yaşamağa karar veren iki gencin, Elisabeth ve Rolf'un öyküsü. Bir çocukları oluyor, sonra



BELLE DE JOUR / GUNDUZ GÜZELİ / LUIS BUNUEL / CATHERINE DENEUVE



LA CHINOISE / ÇINLI KIZ / JEAN - LUC GODARD / JEAN - PIERRE LEAUD

bu sayı ikiye, üçe, dörde çıkıyor. Durumları güçleşiyor. Rolf dayanamayarak intihar ediyor. Elisabeth çocuklarıyla başbaşa kalıyor. Bir sergide bir Amerikalı ile tanışıyor, evleniyorlar. Elisabeth için yeni bir yaşam başlayacak, kocası ve çocuklarıyla birlikte Amerikaya gidecektir.

29 Ağustos

GIACOMETTI

Ingiliz Michael Gall yönetiminde çevrilmiş kısa metraj. Heykeltraş Giacometti hakkında bir film. İyi yapılmış, Giacometti'nin yapıtlarındaki insanlara benzemesi onun, insan olarak, sanatçı olarak yapıtlarında nasıl yansıdığını gösteriyor. Yapıtları, insan Giacometti'nin iç dünyası dünya görüşünü, düşüncesini başkalarına iletiyor.

TATOWİERUNG (Dövme)

(Bkz. Yeni Sinema 9. Berlin Yıl XVII Tuncan Okan)

UTOSZEZON (Mevsim Sonu)

Zoltan Fabri yönetiminde bir Macar filmi. Oyuncuları Antal Payer, Klari Tolnay. Fabri'nin başarılı filmleri arasında sayılmaması gerekir. Belki gelecekteki filmleri için bir köprü, bir deney olarak ele alınabilir ama bunu bile söyleyebilmek için Fabri'nin sonraki filmlerini beklemek gerek. Film bir güldürü. İkinci Dünya Savaşına katılmış ve şimdi ihtiyarlamakta olan kuşağa ait beş arkadaş (Filmin içinde altı, yedi, sekiz oluyorlar) günlerini sağda solda dalga geçerek öldürüyorlar. Eichmann'ın yargılanması bütün gazete ve dergilerde resimlerle, yazılarla yansıtılıyor. Bunun etkisi altında beş arkadaş birkaç gündür kendilerine pek uğramayan arkadaşları Kerekes'e bir şaka yapmak istiyorlar ve telefonda kendilerini emniyettenmiş gibi göstererek onu bir soruşturma için çağırıyorlar. Bu olay Kerekes'in belleğinde geçmişe ait bazı anıların ve kuşkuların ortaya çıkmasını doğuruyor. Film böylece bu kişi ve nokta üzerinde gelişiyor. İlginç bir konu ve Kerekes'in geçirdiği dram, filmin çok uzaması ve gereken bütünlüğe erişememesi yüzünden seyirciyi yeterince etkileyemiyor. Fabri filminde sessiz güldürü sinemasında özellikle kaçma - kovalama sahnelerinde kullanılan hızlı çekim ve modern sinemanın çoklukla kullandığı durağan fotoğrafları kullanarak filmini anlatım olarak zenginleştirmek istemiş. Fakat sonuç olarak filmde bulunan şeyler birbirine kaynaşarak bütünlük sağlayamamış.

30 Ağustos

SPUR EINES MADCHENS (Bir genç kızın izinde)

Gustav Ehmck'in ilk filmi. Jizofrenik bir genç kızın çevresiyle olan ilişkilerinde ortaya çıkan durumları anlatan bir film. Hanna'nın (Carola Wied) gösterdiği tepki onun toplum düzenine karşı gelmesi gibi görünmesi, dolayısıyla bu düzenin bir eleştirmesi olarak belirmesine karşılık, yönetmen kendisine yönetilen bir soruyu cevaplandırırken böyle bir niyeti olmadığını, onu sadece böyle bir hastalığa tutulmuş bir kızın kendisinin ilgilendirdiğini, topluma karşı bir eleştirme yapmış olmak istemediğini belirtmesi, filmine karşı gösterilecek ilgiyi azalttı.

IL PADRE DI FAMIGLIA (Aile Babası)

Nanni Loy'un İtalya adına katılan filmi. Oyuncuları Nino Menfredi ve Leslie Caron. Renkli. İkinci Dünya Savaşının sonunda iki genç mimar tanışıp evlenirler. Bunlar sosyalist ilkelere inanmış insanlar Zamanla çocukları oluyor, onların yetiştirilmeleri, sorunları sözkonusu oluyor. Toplumun yapısı değişiyor Aile ideolojik kriz içine düşüyor, kadın bu durumdan kurtulmalarını sağlıyor Güldürü havasında, başarısız bir film. Leslie Caron iyi.

31 Ağustos

CIAO

David Tucker'in ilk filmi. Hemen belirtmeliyim ki bütün oyuncular, özellikle Corina Magureanu ve Henry Nemo çok başarılı. Filmin konusu Amerika'da yerleşmiş bir İtalyan karı - kocanın aile krizini anlatıyor. Sağlam yapılı bir film.

NOC NOVESTİ (Rahibenin gecesi)

Karel Kachyna yönetiminde çevrilmiş bir Çekoslovak filmi. 1950 yılında girişilen kollektivizasyon hareketi sonucu birçok köyde meydana gelen olaylar anlatılıyor filmde. Görüntüleri özellikle iyi.

1 Eylül

CALANDA

Büyük Bunuel'in oğlu Juan Bunuel'in Tours Kısa Film Şenliğinde büyük ödülü kazanan filmi. Yarım saatlik. İspanya'nın Calanda bölgesi, ve onun davulu anlatılmak istenmiş. Bütün film boyunca davul sesleri dinliyor seyirci.

DESERT PEOPLE (Çöl İnsanları)

Uzun bir belge filmi. İan Dunlop Avustralya çölünde bir ailenin yaşantısını yansıtıyor. Aile taş devrinde yaşıyor sanki. Dunlop konuyla ilgili olarak, retoriğe kaçmadan sade ve kuru bir anlatımla gerçekleştirmiş filmini. İlginç ve düşündürücü. Filmin ilk çekimlerinin uzunluğunun da 36 saat olduğunu belirtmek gerek.

LA CİNA E VİCİNA (Çin yakındır)

Marco Bellochio bu ikinci uzun filminde, ilkinde ulaştığı başarıya ulaşamıyorsa da güçlü ve yetenekli bir yönetmen olduğunu açıkça gösteriyor. İtalyanın bir taşra kentinde bir kont'un sosyalist adayı oluşunu, bununla ilgili olarak bu ailenin, sosyalist partisinin durumunu inceliyor Bellochio'nun tipleri seçişi ve oyuncu yönetimi çok başarılı.

SOY MEXİCO (Ben Meksika'yım)

François Reichenbach tarafından çevrilmiş, Meksika'nın kaybolmağa başlayan özelliklerini yakalamağa, onları korumağa çalışan bir uzun belge filmi.

OUR MOTHER'S HOUSE (Annemizin evi)

Şenliğe İngiltere adına katılan, Jack Clayton'un filmi. Londra'nın kenar mahallesinde eski bir evde yaşayan yedi çocuk annelerini kaybediyorlar. Babaları evi terkettiği için, çocuklar kendi başlarının çaresine bakmak zorunda kalıyorlar. Annelerine çok bağlı olduklarından ondan ayrılmamak için ölümünü kimseye bildirmiyorlar ve onu bahçedeki kulübenin içine gömüyorlar. Sonradan babaları



JUTRO / ŞAFAK / PURISA DORDEVIC / LJUBISA SAMARDZIC



LA CHINOISE/ÇINLI KIZ/JEAN - LUC GODARD/ANNE WIAZEMSKY



UTOSZEZON / MEVSİM SONU / ZOLTAN FABRI

çıkageliyor (Dirk Bogarde) ve işler karışıyor, sonunda çocuklar onu da öldürüyorlar ve evi terkediyorlar. Film halkın duygularına dokunup başarıya ulaşabilir ama bunun dışında birşey yapamaz. Clayton çocuk oyuncuları iyi yönetmiş ama onlara ait olan sahnelerde fazla kesinti yapmağa kıyamamış.

3 Eylül
JAGUAR

Jean Rouch'un çok başarılı bir konulu - belge filmi. Nijeryanın bir bölgesinde yaşayan üç arkadaş Altın Sahili'ne gidip para kazanmak istiyorlar ve yola çıkarak 40 günlük bir yürüyüşten sonra denize varıp orada birbirlerinden ayrılıyorlar, herbiri kendi başına kalıyor. Yağmur mevsimi gelince tekrar buluşup köylerine geri dönüyorlar ve herzamanki işlerine koyuluyorlar. Filmin başlıca olayı bu, fakat Rouch bunu filmi için bir iskelet olarak kullanıyor. Aslında, olayın çevresinde gösterdiği şeylerle, kişilerin karşılaştıkları durumlarda gösterdikleri tepkilerle, filmini zenginleştirmiş, şiirleştirmiş. Düşünelim ki, film sessiz olarak çevrilmiş olsun ve filmin kişileri size gösteri sırasında, olan şeyleri anlatsınlar yani filmi seslendirsinler ve olayları tekrar yaşasınlar. Örneğin şöyle bir sahne var; kuşbakışı genel bir dörtyol ağzı, gelip geçenler var, «bak, beni görüyormusun? hani şu şaşkın şaşkın koşuşan, ben'Im o, bir ara kaybolmuştum». Çekim değişiyor, kalabalık bir yol, filmin kişisi yürümektedir: «işte bak ben, kayboldum artık, nerede olduğumu bilmiyorum». Filmin başından sonuna kadar, kişiler sizinle sohbet ediyorlar ve siz onlara cevap veriyorsunuz (gerçekte bu cevabı filmde başka bir ses veriyor, bir dördüncü arkadaş) filmin bu tonu oldukça ilginç, konuşmalar esprili.

OEDİPUS REX (Kral Oedipus)

Pasolini bu kez Sofokles'in ünlü tragedya'sını sinemaya uyarlamış. Başoyuncular Franco Citti ve Silvana Mangano. Pasolini filmi günümüzde başlatıyor, sonra geçmişe dönüyor ve tragedya'yı Sofokles'e bağlı olarak bitiriyor, fakat film devam ediyor ve tekrar günümüze dönerek bitiyor Böylece Pasolini, geçmişte, tragedya'da olan şeyleri günümüze, günümüzün yaşantısına bağlıyor. Bu yönden güdümlü bir tutumu var Pasolini'nin. Tragedya'nın gelişmesi, Oedipus'un dramı ustalıkla veriliyor. Pasolini filmini meydana getiren her şeyi çok iyi düşünmüş ve kurmuş. Oyun, çekimlerin düzenlenişi, uzunluğu, iç devinimi filmin en başarılı yerleri.

4 Eylül
MOUCHETTE

Bresson bir kez daha Georges Bernanos'un bir romanını sinemaya aktarıyor. (Bkz. Yeni Sinema 6 Haberler). Her zamanki ustalığı ve stiliyle Bernanos'un bu romanını da çok başarılı bir biçimde sinemaya uyarlamış. Mouchette rolünde Nadine Nortier büyük bir doğallıkla oynuyor.

LA CHINOISE (Çinli Kız)

Jean - Luc Godard sinema dersi veriyor herkese, bir takım filmler değil sinema yapıyorum, diyor. Filmin konusu kısaca şöyle : beş genç Mao Tse Tung'un teorik ve pra-

tik metodlarını kendi yaşantılarına uygulamak istiyorlar. Bunlardan Véronique bir felsefe öğrencisi, Guillaume oyuncu (Mao'nun düşüncelerini kendi yaşantısında denemesi ona gerçek sosyalist tiyatroyu bulduruyor: kapı kapı dolaşan tiyatro), Henri içlerinde en bilimsel olanı, Kirilov bir ressam, Yvonne köylü sınıfını temsil eden bir kız. Günün birinde Véronique, üniversite'ye gelecek önemli bir rus'u öldürmeyi önerir. Amacı üniversitelerin kapatılmasını sağlamak bu çeşit hareketlerle. Henri, beraber barış içinde yaşama düşüncesini savunur fakat «revizyonist» olmakla suçlanarak gruptan çıkarılır Kirilov intihar eder. Véronique önemli kişiyi öldürür. Guillaume kapı kapı dolaşarak tiyatro yapar. Sonunda Véronique girişilen bu işin ancak uzun bir yürüyüşün ilk adımı olduğunu anlar.

Filmin başında ya da sonunda tanıtma yazıları yok. «Un film en train de se faire» (Yapılmakta olan bir film) yazılarıyla başlıyor film, «La fin d'un début» (Bir başlangıcın sonu) yazısıyla bitiyor. Film genel olarak bu beş kişiyle yapılan bir röportaj. Birçok bölümlere ayrılmış, örneğin birinci diyalog: Véronique, ikinci diyalog Guillaume, vb. Seyirci herzaman karşısında gördüğü insanların oyuncu olduğunu ve kendisi ile onlar arasında alıcının ve yönetmenin bulunduğunu biliyor. Godard seyirciye alıcıyı göstermekten, klaket'i göstermekten çekinmiyor (zaten klaketi gösterdiği bir ara filmin Godard'ın filmi, görüntülerin de Coutard'ın olduğunu anlıyoruz). Oyuncular Anne Wiazemsky, Jean - Pierre Léaud, Juliet Berto, Michel Semeniako, Lex de Bruijn.

LE MUR (Duvar)

Jean - Paul Sartre'in ünlü öyküsü Serge Roullet tarafından, Sartre'in düşüncesine ve öyküsünün ruhuna tamamen sadık bir biçimde perdeye aktarılmış (Bkz. Yeni Sinema 9 Haberler). Bu bakımdan film başarıya ulaşmış sayılır. Michel de Castillo ve Denis Mahaffey'in oyunları iyi. Fakat bunun dışında filmin sinema olarak fazla ilginç olduğu söylenemez.

BELLE DU JOUR (Gündüz Güzeli)

Usta Bunuel bir kez daha güçlü bir filmle karşımızda. Film Sevérine'in öyküsünü anlatıyor. Sévérine evlidir ve yaşantısı düzenli, sade bir biçimde geçmektedir. Kocası, Pierre, doktordur ve zamanını daha çok hastahanede geçirmektedir. Sévérine mazoşist duyguların etkisinde bir randevu evine gidip gelmeye başlar ve kocası tarafından, başkaları tarafından dövüldüğünü, iğfal edildiğini, hakarete uğradığını düş'ünde canlandırarak mazoşizm'ini tatmin eder. Fakat sonunda randevu evine gelen müşterilerden biri Sévérine'le hep beraber yaşamak ister. Sévérine reddeder ve orayı bütünlük terkeder. Fakat müşteri öc almak için Pierre'i öldürmek ister, başaramaz, Pierre yaralanır ve felç olur. Bir tanıdıkları Pierre'e Sévérine'in randevu evine devam ettiğini söyler. Sévérine sonradan bu duygularından kurtulur, aile tekrar düzenli, sade yaşantısına döner. Çok yalın bir anlatım ve kuruluş. Oyuncular Catherine Deneuve, Jean Sorel.

6 Eylül

JUTRO (Şafak)

Başarılı bir Yugoslav filmi, Purisa Djordjevic yönetiminde çevrilmiş. Dört yıl savaştıktan sonra, barışla beraber köyüne dönen Mali, yeni, güzel bir yaşam'ın başlayacağı umar. Fakat barışın da, savaş gibi kurbanları olduğunu görür, ihanet etmiş olanlar kurşuna dizilmektedir. Mali, barış içinde bile mücadelenin süreceğini, çevresindekilerle sürekli olarak savaşmanın gerekliliğini görür. Rahat ve düz bir anlatımı var Djordjevic'in, oyuncular başarılı Milena Dravic, Ljubisa Samardzic, Mija Aleksic.

LO STRANIERO (Yabancı)

Luchino Visconti, Albert Camus'nün aynı adı taşıyan romanını perdeye başarısız bir biçimde aktarmış. Meursault rolünde Marcello Mastroianni uygun değil ve zayıf. Filmde Camus'den çok az şey kalmış. Öbür oyuncu Anna Karina.

7 Eylül

I SOVVERSIVI (Başkaldıranlar)

Paolo ve Vittorio Taviani kardeşlerin çevirdiği bu film Togliatti'nin cenaze günü değişik sınıflara ait kişilerin geçirdikleri durumu anlatıyor. Togliatti'nin cenazesi bütün bu olanları birleştiren bir olay, o gün başka olayların patlak vermesine yol açıyor ve sonuca doğru gidiyor Taviani kardeşlerin modern bir anlatımı var.

LES PATRES DU DESORDRE (Bozuk düzenin çobanları)

Nico Papatakis yönetiminde profesyonel olmayan oyuncularla çevrilmiş bu film bugünkü Yunanistan'ın içinde bulunduğu ahlâkî, toplumsal, ideolojik krizi birtakım olayları geliştirerek anlatmağa çalışıyor.

8 Eylül

COL CUORE IN GOLA (Nefes nefese)

Tinto Brass, superman, diabolik gibi resimli roman biçiminde bir film yapmış. Daha çok bu gibi romanların tekniğinden yararlanmış. İçi boş bir film.

EZY SZERELEM HAROM EJSZAKAJA (Bir aşkın üç gecesi)

Şenliğin kapanış gecesinde gösterilen bu film bir trajedi - müzikal olarak György Revesz tarafından çevrilmiş. Hafif, duygulu, şarkılı bir film.

ödüller

XXVIII. Venedik Uluslararası Sinema Şenliği'nin Alberto Moravia (Başkan), Carlos Fuentes, Juan Goytisolo, Erwin Leiser, Violette Morin, Susan Sontag, Rotislav Yurenev'den kurulu jüri'si ödülleri şu şekilde dağıttı:

— Venedik şehri «ilk yapıt» birinci ödülü **Edgar Reitz**'in **Mahlzeiten/Kötü Zamanlar** filmi.

— En başarılı kadın oyuncu (Volpi Kupası) **Dutchman/Hollandalı** filmindeki oyunu ile **Shirley Knight.**

— En başarılı erkek oyuncu (Volpi Kupası) **Jutro / Şafak filmindeki** oyunu ile **Ljubisa Samardzic.**

— Jüri Özel Ödülü: **Marco Bellochio**'nin **La Cina E Vicina/Çin Yakındır** ve **Jean - Luc Godard**'ın **La Chinoise/Çinli Kız** filmlerine.

— Altın Aslan : **Luis Bunuel**'in **Belle de Jour/Gündüz Güzeli** filmine.

haberler

godard...

— Büyük bir olay çıkmaz, sinemadan vazgeçmez ve uzun yaşarsa Godard'ın John Ford'un rekorunu kıracağına muhakkak gözü ile bakmalı. 1967'deki beşinci filminin çekimine başladı bile. Filmin adı **«L'aller et le retour andate e ritorno des enfants prodigues dei figli prodighi /Hârika çocukların gidiş ve dönüşü.** Birbirlerini seven ve evlenmek üzere olan iki gencin (Christine Guého ve Nino Castelnuovo) öyküsü. Onların yaşantılarına tanık olan iki kişi bize bunları anlatırlar, fakat gençler bir süre sonra ayrılırlar. Kız burjuva bir çevreden gelmektedir; yine oraya döner. Erkek Devrim çocuğudur. O da kendi çevresine döner. Filmin bütün konuşmaları başlıkta da olduğu gibi Fransızca İtalyanca karışımı. Kız Fransızca konuşurken erkek ona İtalyanca cevap veriyor. Seyircinin milliyetine göre bir fransız - italyan ya da Italyan - fransız filmi.

samuel fuller...

— Geçenlerde Fransız Televizyonunda kendisi ve filmleri üzerinde yayınlanan programda Samuel Fuller'in söylediklerinden «Dünyanın birçok bölgesini dolaştım ve gördüm ki insanların çoğu gözönüne alınmayı çok severler. Başkalarının kendilerinden aydın olarak söz etmelerini isterler. Bir kahvede oturup konuşmaya başladıkları zaman, orada bulunan birinin işte aydın bir insan, diyeceğini beklerler. Bugün Amerika'da aydın olmak çok moda olan bir olaydır. Rusya'da da bu böyle.» «Politikayı sevmem». «Pis, ahlâk dışı, pişmanlığı olmayan, dostu olmayan, işte savaş. Üç yıl asker olarak İtalya'da, Fransa'da savaştım. Terhisimde onbaşı idim. Meslekten asker olanlara hiç saygım yok. Savaş kurallarına da inanmam. Cenevre antlaşmasıymış, yok değilmiş, bu hiçbir şey ifade etmez. İki kişi karşı karşıya geldikleri ve bunlardan yalnız biri yaşayacağı zaman artık kural diye bir şeyden söz edilemez.»

hollanda'dan...

— Bu yılki Pesaro şenliği'ni bir Hollanda filmi **«Josef Katus»** kazanırken bir başka Hollanda filmi, Hollanda'da bazı kıpırdanışların başladığını ortaya koymaktaydı. Berlin'de gösterilen, Adrian Ditvoorst'un **Paranoia** adlı filmi, aynı yönetmenin geçen yıl Pesaro'da başarı kazanan **Partir Pour Madra / Madraya Gitmek'**in rastlantı olmadığını doğrulayacak nitelikteydi. Paranoia, dünyadan el ayak çekmek gibi patolojik bir olayın inceleme biçiminde olduğu denli şiirsel olanın da yer aldığı bir filim. Filmin oyuncusu, Josef Katus'taki başarısını kat kat geride bırakan Rudolf Lucieer Yönetmeni Adrian Ditvoorst 27 yaşında ve sinemanın kendisi için bir bilim değil, bir çeşit felsefe olduğunu söylüyor. «Herkes bir filmi, çekim çekim parçalayabilir ve inceleyebilir. Çıkaracağı sonuç da bilimsel olarak yüzde yüz doğru olabilir, ama felsefe bakımından değil.» diyor. Filmin bir özelliği de hemen herkesin deli olması. Senaryoda filmin kahramanı deliydi sadece. Ditvoorst herşeyi tersyüz ederek, onu normal, çevresindeki herkesi deli yaptı. «Gerçekte de durum böyle» diyor yönetmen «insanlar son derece aklı başında, fakat tamamiyle deli bir dünyada yaşamakta olabilirler. Kafka'da, Davâ'da olduğu gibi».

ve diğerleri...

— 1938'de Amerika ve Hollywood belki de tarihlerinin en önemli filmlerinden birini yaratıyorlardı **Rüzgâr Gibi Geçti** 1966'da **Sound of Music'**in ortaya çıkmasına değin sinema tarihinin en çok kazanç getiren filmi olarak biliniyordu ve bu filmin başrolünü Hollywood'daki ilk filmini çevirmekte olan tanınmamış bir İngiliz oyuncusu oynuyordu Vivien Leigh. 1913'te Hindistan'da doğmuştu. 6 yaşında iken İngiltere'ye göçmüş, 1931'de Kraliyet Dramatik Sanat Akademisi'ne girmişti. İki yıl sonra sinemaya geçecek, oynadığı filmlerden birinde tanıştığı Laurence Olivier ile üç yıl sonra evlenecekti. **Gone With the Wind'**deki oyunu ile birinci Oscar'ını kazanıyordu. Bundan sonra **Waterloo Bridge, Lady Hamilton, Caesar and Cleopatra, Anna Karenina** gibi filmlerde oynuyor, herbirinin arasına bir tiyatro eserini sıkıştırarak. 1951 de Kazan, **A Streetcar named Desire / İhtiras tramvayı'**nı çekince Marlon Brando'nun yanında Vivien Leigh oynuyor ve bu rolle ikinci Oscar ödülünü kazanıyordu. 1961 e değin bir filmde daha oynuyor yalnızca **The Deep Blue Sea.** Bütün zamanı tiyatroda geçen Leigh, bu tarihte **The Roman Spring of Mrs. Stone'**-

da ve son olarak 1965'te Kramer'in **Ship of Fools**'unda oynayarak sanat sayfasını kapıyordu. Hasta, boşanmasının etkilediği Vivien Leigh 8 Temmuz 1967'de Londra'da ölüyordu. Gable, Selznick, Howard ve Fleming'den sonra **Rüzgâr Gibi,** Vivien Leigh de **Geçiyordu.**

— Free Cinema'cılardan Karel Reisz 1927'de Nis'te ölen ünlü balerin İsadora Duncan'ın hayat hikâyesi üzerine kurulu «İsadora» filminin çalışmalarına başladı. Bu yapıtta baş rolü Blow - Up'ın başarılı aktristi Vanessa Redgrave oynuyor.

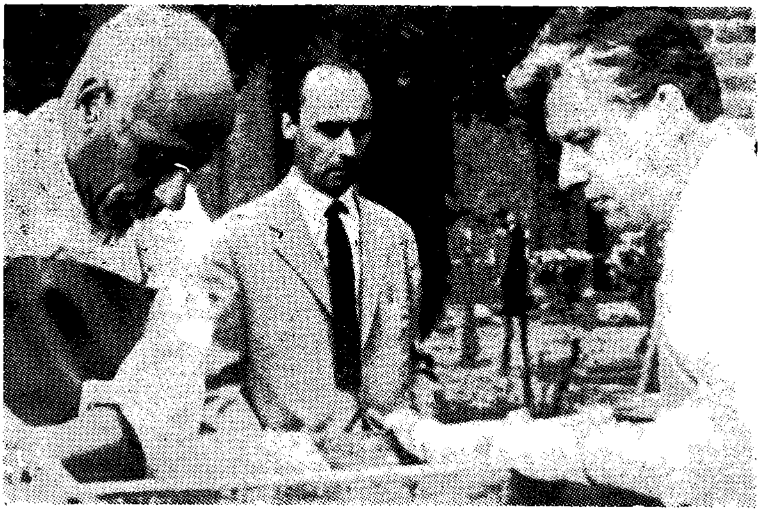
— Annecy'de yapılan Uluslararası Canlı Resim Filimleri Şenliği bu türün son gelişmelerinin kanıtlanması bakımından yararlı oldu. Bu şenlikte Yugoslav Nedeljko Dragic'in «Vahşi At Terbiyecisi» filmi büyük ödülü aldı. Şenlikte gösterilen İngiliz filimlerinin sayısı ve Michele Roudevitch'in şenlik dergisinde çıkan «What's New Pussy Cartoon» adlı yazısı beş sene önce aynı yerde George Dunning'in «Uçan İnsan» filmi ile büyük bir çıkış yapmış olan eski İngiliz canlandırma filimleri okulunun yeniden doğuşunu haberliyor. Dunning bütün bu beş yıl boyunca Uçan İnsan filminde kullandığı tekniğini geliştirmek için çalışmış ve sonunda beş dakika süreli «Merdiven» filmini çevirmiştir Şenliğin en ilginç yapıtını «Sandalye» si ile Bill Sewell ortaya koydu. Bu filminde Sewell Chaplin'in «The Rink» (Şarlo Paten Yapıyor) filmindeki paten sahnesini canlı resimlerle veriyor. İngiliz filimlerinin yanı sıra Japon filimleri de ilgi çektiler. Ünlü yönetmen Yoji Kuri'nin filmi dışında Taku Furukawa, Sadao Tsukioka ve Tadanori Yokoo gibi genç yönetmenlerin yapıtları da izlendi. T. Yokoo'nun eski bir Japon efsanesi üzerine yapmış olduğu «Catch - Catch - Yama» adlı Pop Art uyarlamasında canlandırılan tipler, Bardot, Taylor, Burton gibi ticari sinemanın tiplerinden esinlenmiş. Fransız yönetmen Manuel Otero'nun, Kuri'nin hadiseler yaratan «Au Fou» filminden esinlenerek çevirdiği «Ares Atlasa Karşı» filmi savaşa karşı bir protesto niteliğindeydi.



SİNEMATEK'TE BU YIL: BEZHİNE LOUG / BEJİN ÇAYIRI / S. M. EİSENSTEIN.



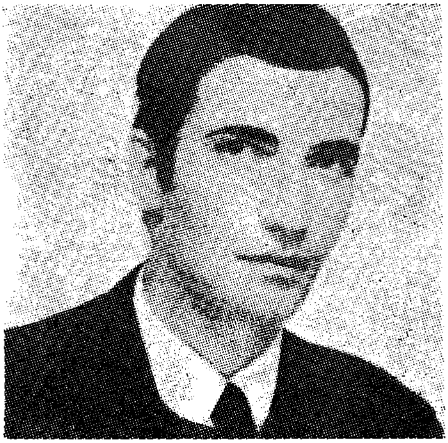
SİNEMATEK'TE BU YIL UNE PARTIE DE CAMPAGNE / BİR KIR GEZİNTİSİ / JEAN RENOIR



SİNEMATEK'TE BU YIL L'HOMME AU CRÂNE RASE / KAFASI KAZINMIŞ ADAM / ANDRE DELVAUX

skandinav mektubu

sezer türkay



Sezer Türkay 23 Ekim 1942'de İzmir'de doğdu. Robert Kolej Yüksek Okulu İş İdaresi ve İktisat Bölümü mezunudur. Okul sıralarında Robert Kolej Sinema Kulübünde Yönetim Kurulu üyesi olarak iki yıl çalıştı. Kulübün yayın organı «Görüntü» dergisinde açıklayıcı yazılar ve eleştirmeler yazdı. Kulübün düzenlediği 1. Hisar Kısa Film Şenliği'nde yargıcılar kurulu üyeliği yaptı. Özellikle, edebiyat, güzel sanatlar, psikoloji ve sosyoloji ile ilgilenmektedir. İlk yazısını aşağıda bulacağınız Sezer Türkay bundan böyle Yeni Sinema'nın Skandinavya muhabiri olarak, haber, makale ve eleştirmeler gönderecektir.

İlk mektubum Danimarka üzerine. Bundan sonra diğer ülkelere de geçeceğim. Kopenhag bir bakıma Skandinav ülkelerinin merkezi. Güzel Sanatlar konusunda da aynı sözü söyleyebiliriz. Ama «Sinema» deyince insanın aklına Stockholm geliyor. 1911 den 1916 ya değin sinema dünyasının merkezi olan Kopenhag bugün aynı çalışma düzeninde ve havasında görünmüyor. Bu yavaşlama özellikle yapım alanında kendini gösteriyor. Bir yılda yapılan film sayısının 30'u geçtiğini pek sanmıyorum.

Carl Th. Dreyer gibi bir sinema dev'i 1920'lerden bu yana çoğu sinema klâsikleri arasında sayılan yapıtlarını verirken daha çok Fransa'da çalışmıştır. Adı Dreyer ile birlikte anılan Benjamin Christensen ve sonraları Bjarne Henning - Jensen, Johan Jacobsen sözü edilen yönetmenlerden Belgeci Jorgen Roos'un ise özel bir yeri var Danimarka sinemasında. Özellikle **En by ved navn Kobenhavn/Kopenhag denilen kent** ve **Mit Livs Eventyr/Yaşantımın Öyküsü** ile dikkati çekmiş Roos. Belge filmleri yapımı önemli bir yer tutuyor. Sult / Açlık ile tanıdığımız Henning Carlsen'in Güney Afrika'daki ırk sorunu ile ilgili yapıtı **«Dilemma»**, televizyonda da çalışan Mogens Vemmer'in **Gade uden Ende/ Sonu Olmayan Sokak** adlı filmi, Knud Thomsen'in **Selvmordsskolen/ İntihar Okulu** ve Annelise Howmand'ın **Sekstet/Sekstet'i** son yılların en ilginç belge filmleri olarak gösteriliyor.

Konulu film yapımında ise önce Dreyer akla geliyor. Jeanne d'Arc, Vampyr gibi başyapıtlar veren Dreyer son 12 yıl içinde sadece iki film yönetmiş **Ordet** ve **Gertrud.** Bu alanda diğer bir ilginç yönetmen ise **Weekend/Hafta sonu Tatili, To/İki, Sommer/Yaz** adlı yapıtları veren Palle Kjaerulff - Schmidt.

1942 de kurulan Danske Filmmuseum 10.000 kitaplık kütüphanesi, Kosmorama adlı dergisi, özel konuşma ve gösteri salonu ile sinema alanındaki çalışmaları destekleyen bir kurum. Eylül başında kış çalışmalarına yeni başladığı için Filmmuseum hakkında başka zaman yazmak üzere onun yalnız Eylül ayı programını vermekle yetineceğim: Blockade/W. Dieterle (1938) All the Kings' Men / R. Rossen (1949), A Place in the Sun / G. Stevens (1950), A Farewell to Arms / F. Borzage (1932). Klâsiklerden ise Fury / F. Lang (1936) ve Tegebuch Einer Verlorenen / G. W. Pabst (1929).

Kopenhag sinemalarında oynayan filmlere gelelim. İyi bir seçim yapılırsa her hafta ilginç 5-6 film bulunur. Örneğin Persona, La Battaglia di Algeri, Une Femme est Une Femme, Shock Corridor, Grand Prix, Seconds bu haftanın filmleri. Gördüklerime gelince Godard'ın 1964 te yaptığı «Bande à Part» tipik bir Godard filmi. Pierrot le Fou'dan sonra yaptığı «Masculin Féminin» ise biçim bakımından değişik bir çalışması Godard'ın. Groulx'un Le Chat Dans le Sac'ını çağrıştırıyor. Losey-in Accident'i özellikle plâstik nitelikleri yönünden ilginç. Gördüklerimin en iyisi olan Blow - up, Antonioni'nin diğer filmleri, La Notte ya da L'Eclisse kadar güçlü değil.

Üç büyük yönetmenin 1966 ve 1967 de yaptıkları bu filmlerde dikkatimi çeken nokta, üçünün de biçim yönündeki titizlikleri ve yenilikleri oldu. Bu Losey'in diyaloglarında, Godard'ın alıcı hareketlerinde ve siyah - beyaz kontrastlarında, Antonioni'nin renklerinde özellikle kendini gösteriyor. Fakat şu anda bu yeniliklerin yönetmenlerin lehine bir not olup olmadığı tartışılabilir.

KAYNAKLAR

26 temmuz'dan 1 eylül'e kadar çevrilen türk filimleri listesi

agâh özgüç

T E M M U Z

116) SEN BENİMSİN Yön. Ülkü Erakalın / Sen. Fuat Özlüer / Gör. Orhan Kapkı / Oy. Tamer Yiğit, Selda Alkor, Turgut Özatay, Ayfer Feray, Suna Pekuysal / Yap. Barlık Film.

117) RİNGO KİT Yön. Zafer Davutoğlu / Sen. Bülent Oran / Gör. Kenan Davutoğlu / Oy. Cüneyt Arkın, Sevda Ferdağ, Peri Han, Oktar Durukan, Cenk Er, Muzaffer Tema / Yap. Sine Film.

118) KARA DAVUT Eser. Nizamettin Nazif / Yön. Tunç Başaran / Sen. Sadık Şendil / Gör. Kriton İlyadis / Oy. Kartal Tibet, Sezer Güvenirgil / Semiramis Pekkan, Tanju Gürsu, Nurlan San, Suphi Tekniker / Yap. Arzu Film.

119) AFFET BENİ Yön. Ertem Göreç / Sen. Safa Önal / Gör. Necat Okçugil / Oy. Filiz Akın, Ekrem Bora, Kuzey Vargın, Mine Sun / Yap. Er Film.

A Ğ U S T O S

120) KIZ KOLUNDA DAMGA VAR Yön. Halit Refiğ / Sen. Halit Refiğ / Gör. Cahit Engin / Oy. Fatma Girik, Sadri Alışık, Sevda Nur, M. Ali Akpınar / Yap. Uğur Film.

121) ÇELİK BİLEK Yön. ve Sen. Çetin İnanç / Gör Rafet Şiriner / Oy. Yıldırım Gencer, Hülya Darcan, Hayati Hamzaoğlu, Cahit Irgat, Senih Orkan, Erol Günaydın, Hüseyin Baradan, Atilla Ergün / Yap. Atadeniz Film.

122) O ŞİFRE Yön. ve Sen. Metin Yılmazbaş / Gör. Fehmi Eryılmaz / Oy. Figen Say, Kuzey Vargın, Güven Erte, Senih Orkan, Sunay Sun, Baki Tamer/Yap. Özaltın Film.

123) ÜVEY ANA Eser. Aka Gündüz / Yön. Ülkü Erakalın / Sen. Bülent Oran / Gör. Orhan Kapkı / Oy. Hülya Koçyiğit Ekrem Bora, Nilüfer Koçyiğit, Tamer Yiğit, Turgut Özatay, Ayfer Feray, Nevin Nuray / Yap. Duygu Film.

124) SİLÂHSIZ DÖVÜŞELİM Yön. ve Sen. Bilge Olgaç / Gör. Paşa Gündoğdu / Oy. Kuzey Vargın, Gülsün Kamu, Nurlan San, Süleyman Turan / Yap. Ark Film.

125) ŞEYH ŞAMİL Yön. ve Sen. Natuk Baytan / Gör. Mengü Yeğin / Oy. Murat Soydan, Sevinç Pekin, Erol Taş, Yılmaz Köksal / Yap. Saner Film

126) KOZANOĞLU Yön. Atıf Yılmaz / Sen. Ayşe Şasa / Gör. Gani Turanlı / Oy. Yılmaz Güney, Suna Keskin, Tuncer Necmioğlu, Hülya Duyar, Candan İsen / Dadaş Film.

127) AKŞAM YILDIZI Yön. ve Sen. Semih Evin / Gör. Vedat Akdikmen / Oy. Ekrem Bora, Selda Alkor, Reha Yurdakul / Yap. Roket Film.

128) HESAP GÜNÜ - Yön. Necat Okçugil / Sen. Temel Tezol / Gör. Mehmet Ali / Oy. Yılmaz Gündüz, Sevda Ferdağ, Sevinç Pekin / Yap. Yıldız Film

129) ÖLÜNCEYE KADAR Yön. Ertem Eğilmez / Sen. Bülent Oran / Gör. Kenan Kurt / Oy. Kartal Tibet, Selda Alkor, Tanju Gürsu, Semiramis Pekkan / Yap. Ak-Ün Film

130) ALP ASLANIN FEDAİSİ ALPAGO Yön. Nejat Saydam / Sen. Sevda Sezer / Gör. Melih Sertesen / Oy. Cüneyt Arkın, Zeynep Aksu, Turgut Özatay, Reha Yurdakul, Birsen Ayda, Suzan Avcı, Muzaffer Tema, Atıf Kaptan / Yap. Acar Film.

131) AYRILIK SAATİ Yön. Türker İnanoğlu / Sen. Safa Önal / Gör. Çetin Gürtop / Oy. Filiz Akın, İzzet Günay, Önder Somer / Yap. Erler Film

132) GALATALI MUSTAFA Yön. Aram Gülyüz / Sen. Erdoğan Tünaş / Gör. Memduh Yükman / Oy. Ayhan Işık, Sevda Ferdağ, Reha Yurdakul, Semih Sergen, / Yap. Melek Film

133) BÜYÜK YEMİN Yön. Yılmaz Duru / Sen. Haydar / Gör. Ali Uğur / Oy. Yılmaz Duru, Figen Say, Erol Taş, Aliye Rona / Yap. Tura Film.

134) NEMLİ GÖZLER Yön. Oksal Pekmezoğlu / Sen. Vecdi Uygun / Gör. Cengiz Batuhan / Oy. Yıldız Tezcan, Salih Güney, Güven Erte, Vahi Öz, Suna Pekuysal / Okay Prodüksiyon

135) KAN DAVASI Yön. Ertem Göreç / Sen. Safa Önal / Gör. Necat Okçugil / Oy. Fikret Hakan, Nilüfer Koçyiğit, Turgut Özatay, Suzan Avcı, Yılmaz Köksal / Yap. Er Film.

136) KELEPÇELİ MELEK Yön. Mehmet Dinler / Sen. Osman Seden / Gör. Necati İlktaç / Oy. Türkân Şoray, Ediz Hun, Tijen Par, Muzaffer Tema, Aliye Rona, Cahit Irgat / Yap. Kemal Film.

bir eleştirme anlayışının açmazı üzerine çeşitlemeler

altan yalçın

Sinema eleştirmesi nedir? Saplantıların, duygulanımların bilgi uygulamalarının bir alanı mıdır? Alçak gönüllü bir araştırma işi midir yoksa? Belki ne birincisi ne de Ikincisi. İkisinin bir aradalığıdır belki de. Ola ki bunlardan hiç biri değildir. Bazı konularda «genellemelerin yanılgıya götüreceği» genellemesine uyarak gelin biz örneklerimizi ayıklıyalım.

Yıl 1960. Alıntımız 7 sanat Yeni Sinema sayı 3 ten. Derginin genel havasını saptayan başyazıdan. Derginin çıkarıcıları iki eleştirmeci Tarık Dursun, Ali Gevgilili.
Yazı «Kahraman Yaratmak» başlığını taşımakta.

* «Sinema Eleştirmenlerimizin garip bir tutkusu var; son bir iki yıldır israrla o yılın sinemasına uygun buldukları herhangi bir rejisörü «Kahraman» yapma çabası güdüyorlar. Elbirliği edildiğinde bunda bayağı başarı da sağlıyorlar. Bir de bakıyorsunuz kendi halinde bir rejisörümüzü almışlar, övgü üstüne övgüyle ayağını yerden kesmişler.
Söz konusu edilen, bu güne kadar çizgi dışında sayılmamamıştır. Çünkü çizgi dışına çıkacak güçte değildir. O çeşit bir güce ne dün, ne bu gün ve ne de yarın sahip olmayacaktır. Sinema yazarlarımız bunu bilmezler mi? Elbette bilirler. Ama «kahraman yaratmak» çekicidir, üstelik başkalarının gözünde kişiyi yüceltip önem kazandırır. Bu da az şey olmasa gerek.
En güzel yakıştırma da, sinemanın şiirini yazma konusunda. Giderek Türk sinemasının şairleri çoğalıyorlar, şair sinemacılarımıza ressam foto direktörlerimiz de katılıyorlarmış. Şurasını niçin saklamalı: Türk sinemasında görüntü düzenlemesiyle bir çeşit sinema şiirinin üstesinden gelecek soylu sinema adamımız henüz yoktur. O yakıştırmalara uygun fotoğraf direktörümüzün gelmesi ise, yıllara bağlıdır.
«Kahraman yaratmanın» bütün kötülüğü sonunda yine kendi sinemamıza dokunuyor. Kahramanlaştırılan rejisör kişi sonra kendini gerçekten kahraman saymaya başlıyor: böyle olunca da çizgisinden ayrılıyor, köklü ve oturmuş bir sinema geçmişinden yoksunluğu bir de bu çizgiden ayrılmışlığa eklenince; ne yaptığını bilmezliğe düşüyor ki * korkulu olan da zararlı olan da budur»

Alıntımızın birincisi burada sona eriyor. Hiçbir satırı unutmaksızın belleğimize yerleştirdikten sonra diğer alıntılarımıza geçebiliriz.

Yıl yine 1960, aynı derginin birinci sayısından ikinci alıntımız. 2. 1959 - 60 sinema mevsimine gözlerini çeviren eleştirmeci, sinemacılarımızla eleştirmecilerimizin yararlı ilişkiler !) içinde bulundukları o günlerde şunları saptıyor

* «Atıf Yılmaz'ın «Karacaoğlan»ın Kara Sevdası Ruhi Sunun türküleriyle önem kazanıyordu. «Yangın Var» ise, bazı bölümleriyle rejisörünün kendi stilini yaratma yolunda dev adımlarla ilerlediğini gösteriyordu. Akad, Turgut Ören gibi işine gönül vermiş bir sanatçının sağlam fotoğraflarından aldığı güçle «Yangın Var» a kendi kişisel damgasını kuvvetle vuruyordu. Öyle ki, Lütfü O. Akad'ı «Yalnızlar Rıhtımı» ndaki birinci sınıf mizansen ve oyun yöneticiliğini de göz önüne alarak 1960 Türkiyesinin «En Büyük Rejisörü» diye gösterebiliriz. Geçtiğimiz yıl bir «Akad yılı» idi.» *

Hemen burada bu yazının tümünün bir eleştirme anlayışının olumsuzluğunu ve yetersizliğini kınamak üzere yazıldığını, kişisel sorumluluğu dışında örnek olarak aldığım eleştirmecinin sinemayla ilgili birçok yazısını olumlu karşıladığımı belirtmeliyim.

Uçüncü örneğim daha sonraki bir tarihten 10 Mayıs 1961. Yedinci Sanat Yeni Sinema'nın 8-9 uncu sayısı. Eleştirmecimiz Sinema Günlüğü başlığını taşıyan yazısında eleştirmecilikten film yapımına geçmiş bir meslekdaşını kutluyor * « (Yasak Aşk) ta ne var? Bu (biçimsiz) Türk toplum yapısının yarattığı bir sevgi serüvenidir. Rejisör Halit Refiğ ilkin şu karışık ortamın bir çoğunu doğaya ve bazı tip insanlara baktırıyor. Filmin en ustalıklı, üstünde çalışılmış bölümleri arasında yer alıyor bu başlangıç. Sonra büyüyor çocuk. Bazen bir Visconti, Stroheim karakteri niteliğine bürünen, bir sinema aristokrat hırçınlığı taşıyan, bazan da aşşağılık bir ayyaştan, döküntü bir sadistten gayri hiçbir özellik taşımıyan bir dayının yanında büyüyor hem.»
«Dostça kutluyorum Halit Refiğ'i. İlk denemede yeni kuşağın yüzünü kara çıkarmadı.» *

Aradan yıllar geçmiştir. Önceleri sadece bir aydın çevre ile sinemacıların bir kısmı arasında sürüp giden çatışmalar, yüzeyde bir sürtüşmeyi aşarak temel anlaşmazlıklara dönüşmüş, konu biraz daha kamu oyunun yargılarına açılmıştır. Eleştirmecimizin bu geçen sürede bazı günlük gazetelerde tek tük yayınlanan eleştirmeleri de giderek kaybolmaya başlamıştır. Dikkatli okurların ilgisini dağıtmamak için günlük gazetelerde yayınlanan ve «Kahraman yaratmak» tanımına tıpa tıp uyan bazı eleştirmelerden örnek vermeyi gereksiz görüyorum. «Yeni Dergi» nin

Temmuz 1966 sayısında eleştirmecimizi «Sinema Günlüğü» başlığı ile yeniden sinema konusuna dönmüş buluyoruz. *
«Çoktandır yazmayan bir sinema yazarıyım. Türk Sineması için bir aralar düşündüklerimizi, yazdıklarımızı bir anıyorum da galiba en iyisi her şeye yeniden başlamak diyorum. T. Kakınç'la yayımladığımız bahtsız Yeni Sinema da «yeni bir şey lütfen» diye başlıyan öfkeli bildirimizi unutmadım.»
«Hiçbir şey anlatmasınlar, ama bize insan'ı göstersinler. Kendi doğasında, kendi çevresinde, kendi ortamında gerçek yaşantısıyla, davranışlarıyla, çatışmaları ve yabancılaşmasıyla bir köylüyü, bir işçiyi, bir memuru ya da bir aydını her an biraz daha çok detaya girerek bütün boyutlarıyla önümüze getirsinler. Bize daha kurtuluşun yollarını gösteremeseler bile, hiç olmazsa gerçeğin, olanın yansımalarını versinler.
En kötü sinema diliyle olsa bile razıyım.» *
Eleştirme tarihi çok çabuk duygulanan ve duygulanımlarını, olmayan ya da başkalarının asla göremiyecekleri özelliklerde arayan eleştirmelerin yanılgılarıyla doludur.
Ve mayıs 1967...
«Hemen hiçbir filminde kendisini bütünüyle mekanik bir işleyişe koyvermiyen Akad «MADDELER DÜNYASININ BİR OZANI» olarak, gerçeğin en sert köşeleri arasında apansız beliriveren şiiri yakalamaktaki o büyük kişisel tavrını «Hudutların Kanunu» nda kusursuz bir denge içinde ortaya koyar».
«Bu yanıyla «Hudutların Kanunu» toplumun alt yapısında beliren yeni bir diyalektiğin, yarın adına umutlarla dolu bir başka diyaloğun filmidir.»

«Akad Maddeler dünyasının gerçek bir ozanı olarak, yaşantının en yalın yanlarıyla, çevrenin doğanın ve her şeyin müthiş bir cümbüşünü soluk kesici bir ustalıkla veriyor.» «Hudutların Kanunun» da acınacak hiç kimse yok ve her oyun bir küçük şaheser.»
Ilgili okurların dayanıklığına sığınarak biraz daha devam ediyorum.

«Lütfü Ö. Akad benim için yılda 250 ye yakın film çeviren Türk sinemasının, kapıların dışında bıraktığı en yüce sinemacısı ya da Türk Sineması'nın sürgünü, KORKUNÇ ÇOCUĞU. Fransız sinemasına Vigo - Renoir ikilisinin yaptığı kaynaklık neyse Akad da Türk sineması için böyle.»
Bütün bu örnekleri «Türk Sineması'nı sevmeği Akad'la öğrenmiş bir yazarın coşkunluğu'na» vermekle silebilir miyiz belleğimizden. «Kahraman Yaratmak» başlığını taşıyan yazının yazılmasından bu yana 7 uzun yıl geçti. Sinemamızda bu 7 yılın aklı başında bir incelemesi bütün ayrıntılarıyla araştırılması yapılmadı. Yergiler ve övgüler gazetelerin, dergilerin, sayfalarında eriyip yok oluyorlar. Beklediği yönetmeni ya da beklediği sinemayı her çıkışta coşkunca bulduğunu sanan eleştirmecimiz Şair Kahramanlar yaratmaktan usanmamış görünüyor.

* «Bu hiç kuşkusuz, Geçen Yıl Marienbad'da'nın Ölümsüz kadın sorusuyla gizli bir eşlik getirir. Soru bir diyalog kurma çabasıdır aslında. Bir başlangıç için ön sunu. Geçmiş, yeniden bilinç altında sarsılacak ve dünden bu güne ulaşan bir çağrışım ya da geçmişin bu gün içinde bir anlam taşımasını sağlıyacak yeni bir çözüm ardında savaşacaktır. Gerekli midir bu savaş? Belki evet, belki hayır. Serüven kişisel kalabilse; evre, süre ve çevre o başdöndürücü diyalektiğini bir an üstümüzden kaldırabilse, olaya katılıp katılmamak bize ait olurdu. Oysa olay dışımızda başlamış ve bizi zorlamadadır. Geride kalan, ona sınırlarını koymak, şeylere ve gelişmelere biçimlerini vermektir ancak. Olay ile yargı arasındaki özgür bağdır açık olan. Değişimin sınırı kadar, özgürlüğüdür de bu. Sezer Tansuğ'un kamerası, kadınla erkeğin içinde olduğu durumu, kumsalı çok değişik biçimlerde verirken kişiselleştirdiği ölçüde somutlaştırır da. Alain Resnais sineması değildir bu. Ne de bir Alain - Robbe Grillet; Bir İstanbul sıcağında kum ayrı bir plastikle belirir. Kişi ve çevre yabancı olmayan bir duyarlığı sezdirirler. Edindikleri görünümle. Bu yalnız, uzak ve trajik açılış sarhoş adam yeniden görünür ve soru yeniden sorulur : *

Biraz daha modern bir «Divan Kasidesi» diyorum ben bu yazma biçimine. Yakıştırmalar, artistik çağrışımlar, akılla dengelenmiyen kişisel duygulanımlar.

Bu kendi sınırları içinde dönüp duran, çelişmeler ve kavram harcamaları ile dolu yazılara başka ne denilebilir pek kestiremiyorum.
Eleştirme bir yığınak değildir elbette. En basitinden bir ölçülülük işidir. Bir alçak gönüllülük, yaptığı işin, değeri ve etkisi konusunda duyulan bir sorumluluk. Nasıl bir eleştirme mi? Bunu eleştirmeci adını alanlar daha yakından bilebilirler. Görevim eleştirme adına yıllardır sürdürülen bir anlayışın incelenmesi. İnsan yazma coşkunluğuna akıl yoluyla da varabilir.
Ele aldığım eleştirme anlayışının ana niteliklerinden rahatlıkla söz edebilirim artık. Böylesine bir eleştirme anlayışı kendi içine dönüktür. Bazı kişileri yüceltmek ya da kahraman yaratmak amacını güder. Yankıları ancak aile sohbetlerinde görünür ve kaybolur. Daha çok çabuk duygulanan bir yazarın ileri sürümleri ve belki de yanılgılarıdır. Her zaman sinemanın edebiyatı, iktisadı, sosyolojisi gibi nitelemeler içine yerleştirilebilir. Böylece yaratılan kahraman günün birinde bu övgülerin üzerine basarak uyumak üzere üst kata çıkar ve uyur.
Obür yandan ve en önemlisi, bir kavga içinde böylesi eleştiriler yanıltıcı oldukları için yararsız hatta zararlıdırlar. Yetişen kuşaklar için bu tek yanlı coşkunluk «çekici bir aldatıcılıktır!»
Ancak sinemasını kurmuş ülkelerde onurlu sinema adamlabilgili sinema adamları tam anlamıyla yetiştikten sonra «övgü döşenmeler» de diğer eleştiriler yanında çeşni olabilir. İyi bir sinema için belli bir kavganın, çatışmaların, öbür yandan da adam harcama çabalarının alabildiğine sürüp gittiği ülkemizde bu kavganın zaferini kazanmış olarak gösterilecek örnek çok iyi seçilmelidir. Aksi halde kendisini sinemaya adamak üzere olan genç adamların yolu başlangıçta tıkanmış ve yozlaştırılmış olur. Ayrıca daha önce yaratılmış kahramanların eline kullanışlı bir silahı severek ve istiyerek vermektir bu.

Yanlızca övgücü eleştirmelerden söz ediyorum. Eleştirmecilerimiz bize yapılmış ve yapılmakta olan filmlerimiz konusunda, bilgi yığmalarına, gereksiz duygulanımlara kapılmaksızın haklıya hakkını vererek yalın, görebileceğimiz şeyleri göstersinler. En kötü eleştirme diliyle olsa bile razıyız. Biraz ölçülülük lütfen.

yabancı film sorunu ve başka şeyler

sungu çapan

Açık - kapalı sinema salonu sayısının ortalama olarak bin'e ulaştığı Türkiye'de ötedenberi sürdürülen bir gelenektir; yeni bir kış sinema dönemi başlamadan önce yabancı filim getiren şirketlerin nicelik bakımından hayli zengin ama nitelik bakımından bir düzeyi tutturamayan filim listeleri ardarda yayınlanır gazetelerde. Bu yıl da öyle oldu. Filim işletmecilerinin, irili ufaklı şirketlerin, çeşitli sinemaların tümüyle birbirinden değersiz bir alay filmi kapsayan, büyük bütçeli, kof üstün yapımlarla, zevksiz eğlence filimleriyle, artık enikonu kabak tadı veren klişe western ve ajan filimleriyle doluşturulmuş, kalitesizlikte birbirleriyle yarışan listeleri, panayır tiyatroları çığırtkanlarının «oriental» dansöz T bizde, «vedet» dansöz C bizde çeşidinden bağrışarak «repertoire» larını sunarken büründükleri o bayağılığı ansıtan bir acelecilik içinde gene çabuk çabuk gazete sayfalarını kapladı. Aşırı iyimser bir ortalamayla bin sinema ve yüzlerce yabancı filim. Bir o kadar da yerli filim.

Böylesi bir durumda ne çıkarsa bahtına türünden rastgele alınmış üç beş iyi filim gösterilme şansına erişir mi, erişmez mi onca filim arasında; bu kadarı bilinmez. Bilinen yabancı filim gösteriminin Türkiyede yıllardır yanlış işleyen bir kurum olduğu, bu yanlışlığın yıllardır böyle sürdüğü, böyle sürdürüldüğü ve hep bu durumdan yakınıldığı, bir sonuç çıkmadığıdır. Sinemanın bu ülke insanının yaşayışına katılmasının alabildiğine yozlaştırıldığıdır.

Her an yaşamaya karışan sinemanın sanat ve dil olgusu olarak yapısında taşıdığı öz niteliğinin olumsuz yönlere çekildiği bu ülkenin sinema perdelerinde boy gösteren yabancı filimler, bu işi tekeline almış birtakım özel şirketler tarafından satın alınır, getirtilir, parasını çıkarmak üzere bütün Türkiye yüzeyinde işletilirler. Yabancı bir filmin alınışını öncelikle ucuzluğu, «artiz» leri ve üstünkörü bizim seyirciye gider, gitmez yargıları belirler. Kimi zaman bu niteliklerden sadece biriyle de hareket edilir.

Örneğin Türk seyircisi bir Visconti'nin Rocco'sunu, bir Antonioni'nin L'Eclisse'ini Alain Delon oynadığı için izleyebilmek olanağına kavuşmuştur. Bu örnekler daha çoğaltılabilir. Yabancı filim getiren sinema tüccarının yabancı filimler karşısındaki tutumu belirli bir sanat görüşüne, çağdaş bir sinema anlayışına dayanacak değil elbette. O da yaptıracağı filimler karşısındaki yerli filim yapımcısıyla aynı çizgi üstündedir. Seyirciyi oyalayacak nitelikte, avlayıcı iş filimleri satın alınır, bunlar sürülür piyasaya.

Bu sinema tüccarları kafalarında «sanat filmi» diye bir canavar yaratmışlardır, bu kafalarda «sanat filmi» nin hiç para getirmeyeceği inancı kesinlikle yerleşmiştir. Çağdaş sinemanın gerçek ürünleriyle uzaktan yakından hiçbir ilgisi bulunmayan filimlerle doldurulmuş filim listelerinin yoğun kalitesizliği, bir bakıma getirtilen filimlerin çoğunluğunun Amerikan kaynaklı oluşundan ileri geliyor. Başlangıcından beri sinemanın salt para üzerine kurulduğu, sanata en uzak ülkede, «sinema fabrikası» Amerikada toplanmış dev sinemacılık ve dağıtım tekelleriyle alış veriş eden yerli işletmeciler, ticari sinemanın filim olarak ortaya sürdüklerini Türk seyircisine ulaştırıyorlar. Bu listelerde sinema sanatını yürüten çeşitli Avrupa ülkelerinin filimleri genellikle hep azınlıkta kalmıştır. Avrupa dışındaki, zaman zaman dünya sinemasının kıpırtısız görünümünü dalgalandırarak adını duyurmuş olan başka ülke sinemalarından örnekler getirtilmesi ise çok enderdir.

Oysa son yıllarda Senegal'den Brezilya'ya, Cezayir'den Arjantin'e varana değin akla gelen birçok azgelişmiş ülke sineması, köklü, ulusal bir sinema gerçekleştirme kavgasını başarmaya savaşırken çağdaş duyarlığın şimdiden klasikleşmeye başlamış olan yapıtlarını, geleceğe dönük, evrensel filimlerini de ortaya koymaktadır. Bu azgelişmiş ülkelerdeki yeni kuşakların yaşamı yansıtan, canlı, uyarıcı filimlerinin gösterilmesi, aynı koşullar altındaki başka bir azgelişmiş ülke sineması kimliğini taşıyan Türk sineması için, Türk sinemaseveri için sonsuz yararlar sağlayacaktır. Bu bir zorunluluktur. Gelişmiş ülke sinemalarıyla olduğu ölçüde azgelişmiş ülke sinemalarıyla da ilişki kurmalıdır Türk sineması. Giderek, azgelişmiş ülkelerin filimlerinin, yabancı filim ticaretini yürütenlerin programlarına tıkıştırdıkları gelişmiş ülke filimlerinden, sözgelişi dünyanın en ileri ülkesi sayılan Amerikanın, azgelişmiş bir ülke için kolayca afyonlayıcı olarak nitelendirilebilecek Hollywood tipi filimlerinden yüzdeyüz daha gerekli olduğu savunulabilir. Ama Türkiyedeki yabancı fi-

lim ithal eden sinemacılar da, azgelişmiş başka ülkelerde olduğu gibi görünmez bir kuvvetin buyruğundaki ikinci elden patronlardır. Amerikanın dev filim dağıtım ve işletme tekellerinin kurduğu dış pazar egemenliği öylesine güçlüdür ki hiçbir açık kapı bırakmıyarak azgelişmiş ülkelerin sinema endüstrileriyle kedinin fareyle oynadığı gibi oynamaktadır.

Türk sineması azgelişmiş bir ülke sinemasıdır. İşletmeci, sinema salonu sahibi, yapımcı üçlüsünün ellerindedir. Ekonomik yapıya uygun olarak az gider'le çok gelir ilkesini başta gözetildiği Türkiyede sinema, büyük bir yatırım ve vurgun alanıdır. Teknik yetersizliklerden, olanaksızlıklardan geçilmeyen sinema endüstrisi bir raya oturtulmamıştır. Vb. vb. İthal edilen yabancı filimlerin kalitesizliği sorunu da temelde yerli sinemanın sorunlarıyla sıkı sıkıya bağlılıklar göstermektedir. Sorunu bir başına olarak değil de, bu birbirine kenetlenmiş, birbirine koşut kalitesizlik görünümü çerçevesinde almak yararlı olur. Şimdilerde «Türk halkını tanımak» çeşidinden temellendirmelerle işini yürütmek zorunda bırakılan yerli sinemacının meydana getirdiği filimlerle, en çok seyirci toplayacak, en çok gelir getirecek filim en iyi filimdir inancını belleğine kazımış bulunan sinema tüccarlarının satın aldıkları, işlettikleri yabancı filimler arasında kalite bakımından bir değişikliğin varolmadığını söylemek biraz ucuzuna bir yargıysa da gerçektir. Evet, yurdumuza getirtilen yabancı filimlerin teknik üstünlükleri bir yana, «sanat değeri» taşımaları yönünden yerli filimlerden ayrılan pek bir farkı yoktur Yerli sinema ve yerli filimler eleştiri saldırısı altında bunalırken, sinema tüccarları ve yabancı filimleri sorunu bir kenarda unutuluyor. Eleştirme, ağırlığını koyarak olayın bu yanına da yüklenmelidir. Düşünülürse yerli filim kalitesizliğinden daha berbat bir kalitesizlik yabancı filim kalitesizliği. Değersiz yabancı filim, sinema olarak bir şey getirmediğinden başka yerli sinemanın zaten sakat gidişini alabildiğine olumsuz yönlere çekip götürmektedir. Seyirci avına çıkmış, baştan sona değin çeşitli sadizm, bayağı erotizm, vahşet ve şiddet gösterileri halinde gelişen, kapitalist batı endüstrisinin aynı kalıptan ürettiği iyi iş yapan, bomboş, uyutucu bu tür yabancı filimler, her geçen sinema döneminde, büyük bir kargaşanın hüküm sürdüğü yerli filim piyasasında özenti moda'lara, birtakım iğreti akım'lara yol açmaktadır. Körükörüne taklit'ten öteye gidemeyen bu temelsiz akım'ların bazı çevrelerce savunulan ürünleri, kimi ulusal, yereysel özellikler, herhangi bir «halk sineması» geleneğinin nitelikleri, vb. filan içermedikleri bir yana, çokluk örnek alınan yabancı filimlerin bazı yerlerde plan plan, ikinci kez tekrarlanmalarıdır. Böylece kötü yabancı filimler salgını, yarattığı başka olumsuz etkilerin yanısıra yerli sinema içinde bu ülkenin gerçekleriyle hiçbir ilişiği bulunmayan, birtakım yozlaşmış filimler furyasının doğmasına sebep olmakta, zaman zaman Türk filimciliğinin körtopal gidişine çarpık yönler verdirmektedir.

1967'de, Türkiyede yerli, yabancı filim gösterimi kabaca genellemelerle şöyle özetlenebilir: Rüsum ayrımı dolayısıyla kimi zaman birbirleriyle çatışır gibi görünmesine karşın aynı kazanç peşindeki iki karşıt kutup, yabancı filim işletmecisi tipi ile yerli sinemacı tipi Türkiyedeki sinema seyircisini yarı yarıya paylaşıyorlar ve süreli aralıklarla birbirlerini suçlayarak işlerini sürdürüp mümkün olabildiğince ceplerini doldurmaya bakıyorlar. İşletmeci getirdiği filimlerle, yerli sinemacı yaptığı filimlerle. Tabii kalite, sanat kaygıları, vb. söz konusu değil. Bundan açık seçik şu çıkıyor 1967'de, Türkiyede Sinema, işletmecisinden yapımcısına, yönetmeninden sendikacısına değin en ufak bir sanatçı kaygısına, ortalama bir yaratıcılığa yer vermeyen, bütün bütün bir «ticari oyun» olarak alınıyor.



BU YILIN İYİLERİNDEN SZEGENYLEGENYEK / UMUTSUZLAR / MIKLOS JANSCO

Böyle keskin bir yargıdan sonra işler olacağına varır de-yip noktayı vurmak gerekirdi ya, bir de yabancı filim giderek yerli, yabancı filim gösterimini ele al-mayı amaç edinen bir yazıda, üzerinde durulmasını zorun-kılan önemde bir seyirci sorunu ile karşılaşılıyor. Ge-niş yığınların sanatı olan sinemanın geniş yığınları et-ilediği ölçüde geniş yığınların da sinemayı etkilediği apaçık, bilinen bir gerçek. Herkesin bir «sanat alanı» na duyulması gereken saygıyla karşılayacağı sinema, bu yanlı etkileme - etkilenme olayının dengeli bir düzene sokulduğu toplumlarda hakettiği yeri alıyor. Sorunun en can alıcı bölümlerinden biri gibi görünüyor burası; sine-ma - seyirci etkilenmesiyle seyirci - sinema etkilenmesini dengeli bir düzen içine yerleştirmek.

Sinema seyircisi, sinemanın yaratıcı işlevinin bütünleyici bir öğesi olmak durumundayken, Türkiyede sözcüğün tam anlamıyla kul köle durumuna düşürülmüştür bugün. Se-yirci, Türkiyede yolunu şaşırmış bir koyun sürüsünün a-cıklı görünüşü içindedir. Üstelik çarkı çevirenler, her şe-yin koyu bir cahillik düzeyinde olup bittiye getirildiği bir ortamda, bu durumu geniş yığınlar adına çıkarak, seyir-ci böyle istiyor şeklinde seyirciyi öne sürerek örtbas et-meye çabalıyorlar. Seyirci böyle istiyor gerekçesi aldat-macadır. Sinemanın tüccarları her türlü etkilenmeye açık, yetişmemiş seyirci yığınlarına, salt kendi çıkarlarına da-yanan tutucu beğenilerini kabul ettirmeyi her zaman ba-şardıkları içindir ki, azgelişmiş bir ülkenin doyurucu bir kültür düzeyine ulaşamamış, çağdaş bir genel eğitimden yoksun kalmış seyircisini kendilerine tutsak ediyorlar, a-labildiğine sömürüyorlar. Seyirci böyle istiyor gerekçesi aldatmacadır. Yerli, yabancı filim ağaları seyircinin iste-diğini yerine getirir gibi görünüyorlarsa da aslında kendi istediklerini seyirciye zorla yutturmaktadırlar. Temel ge-rekçelerinden biriyle, bizim seyirci anlamaz gerekçesiyle her yıl sinemalara doluşturdukları kaçış filimleri, bugün-kü seyircinin beğenisinin oluşumunda en büyük olumsuz rolü oynuyor. Bizim seyirci anlamaz gerekçesi de aldat-macadır. Seyirci duygularının «iğfal edilmesine» alışmış-tır, bunu yapmayan bir filim geldiğindeyse «anlamaz» o-lur, bu tüccarların ağzında. Gitgide kötü yabancı filimle-re şartlandırılmaktadır seyirci. Bugün Türk sinemaseveri kalitesiz yabancı filimlere mahkum edilmiştir.

Eleştirme sorumluluğunun bilincinde olarak görevini ye-rine getirmeye çabalamış, çabalıyor ama bütün su baş-larının tutulduğu bir piyasada onun bu çabalayışı devede kulak örneği olmaktan öteye gitmemektedir. Çünkü as-lında sorun koskoca bir düzenin yenilenmesidir.

Sinema - seyirci, seyirci - sinema etkilenmeleri sinema se-yircisinin yetişmişliğine, yetişmemişliğine göre değişir. İyi sinemanın varolmasının yetişmiş sinema seyircisinin var-lığıyla orantılı olduğu söylenir. Kuşkusuz, bu ileri sürülür-ken iyi sinemanın varolmasında yetişkin seyirci koşulu-nun ardında daha başka temel koşulların yerine getiril-mesi gerektiği de unutulmuyor. Gelişmiş ya da gelişmemiş bir ülkede, iyi sinemanın varlığı yetişmiş bir sinema se-yircisinin bulunduğunu ya da yetişkin bir seyirci toplu- iyi bir sinemanın varlığını gösterir. Bu genelleme Türk sinemasına uygulandığında doğrulanıyor. Seyirci ge-lişmemiş olduğundan iyi sinema varolmamıştır Türkiye-de, ya da iyi sinema varolmadığından seyirci gelişmemiştir. Elbette daha başka temel koşulların yanısıra.

Bu durumda seyirciyi suçlamak anlamsızdır. Ya da ya-pımcısıyla, işletmecisiyle sinemacıyı suçlamak da biraz işin kolayına kaçmak olur. İşletmecisiyle, yapımcısıyla si-nemacı için önemli olan elbette yalnızca paradır. Bir suçlamadan söz etmek gerekirse yıllardır bu alana taşıdı-ğı önemi vermeyerek, karmakarışıklığın sürdürülmesine, birtakım sinema tüccarlarının iyice gemi azıya almasına, bu yanlış düzenin yerleştirilmesine fırsat veren devlet ak-la gelebilir ilkin.

Yabancı filim gösteriminin kalitesizliği, ona paralel gös-terilen yerli filimlerin kalitesizliği, seyircinin yetişmemiş-liği, yozlaşmış yerli filim yapımının gittikçe hızlanması, vb. gibi birbirleriyle inceden inceye ilintili parantezlerin topluca bir bütün olarak içinde yer aldığı yerli sinema-nın, düzenini derinlemesine ele alacak, aydınlığa kavuş-turacak bilimsel incelemeler, yapıcı eleştirmeler, dolgun araştırmalar gereklidir.

Tek tük sanatsever, idealist yabancı filim getirticileri çık-mıyor değil ama şimdiki halde yurdumuza ithal edilen yabancı filimlerin kalitesizliği Türkiyedeki sinemanın işle-yişine paralel olarak aynen sürüp gidecektir, çünkü aynı düzenin içinde yer aldığı için yabancı filim sorunu yerli sinemanın durumundan ayrı düşünülemez. Yerli sinema üzerine yapılacak çeşitli saptamalardan sonra, çözüm yol-larının büyük ölçüde Türkiyenin azgelişmişlikten sıyrılma çabalarına, kalkınma sürecine bağlı olduğu görülür.

Temelde düzenin ekonomik yapısını oluşturan yanlış ko-ruma sistemi kurcalanmalıdır. Yerli, yabancı filimler ko-nusunda kaliteyi gözeten bir sistem, kötü filmin yanında iyi filmi daha çok değerlendiren bir sistem ya da iyi filmin zararını kötü filmin kazancından çıkaran bir yol, vb. önerilebilir. Belki bu şekilde yerli, yabancı filim gös-teriminin kaliteli bir görünüş kazanması sağlanabilir, do-layısıyla sinemanın gidişine olumlu bir yön verilebilmesi gerçekleşir.

Yılda üç beş gerçek sinema eseri seyredilebilen Türkiye-de sinema sanatının eski ve yeni en ilgi çekici örnekleri-ni sunacak olan sanat sinemaları, sinema kulüpleri ve benzeri dernekler de yoktur. Bu durumda geri bir sinema-ya sahip olan azgelişmiş bir ülkede varolan sinematek ku-ruluşlarına arşivci niteliklerinin yanısıra büyük görevler düşmektedir; geniş yığınlara sinema kültürünü tanıtmak, yaydırmak, gerçek sinemayı sevdirmek, seyirciyi eğitmek, yeni bir sinema seyircisi topluluğu yetiştirmek, bu seyir-ci arasından kendiliğinden çıkacak olan yeni sinemacıların çalışacağı, iyi filimlerin yapılacağı, iyi filimlerin göste-rileceği bir ortamı hazırlamak gibi. Kuşatıldığı kalitesizlik zincirini bir dereceye değin kırabilecek olan seyircinin bi-linçlenmesi, ister istemez sinemanın gidişini işleyişini et-kiliyecektir. Başlangıçta ağır ağır olsa bile sonraları yön verir biçimde.

Ama?

kitap yayımları

televizyonda yapım ve yönetim

Türk yayım hayatında uzun yıllar ihmal edilmiş bir alan son zamanlarda, okurun ilgi artışı ve yayınevlerinin gayretleriyle işlenmeye başladı. Büyük halk kitlelerinin en önde gelen, etkin eğitim aracı sinema ve televizyon konusundaki yayınlara gösterilen iki yanlı ilgi artışı sağlamakta. İlkin senaryolar ve filme çekilmiş romanlarla başlayan yayın dizisi, bu gün kuramsal ve teknik kitaplara kadar uzanıyor. Yayımlanan kitaplardan pek çoğunun çeviri ve derleme olmasına karşın, amaca hizmet yönünden büyük yararları bulunduğu da bir gerçek. Zamanla okur ilgisinin bu alandaki yayın politikasını belirleyeceğini, ü - mid ederek, henüz ülkemizde pratiği bulunmadan yayınlanmış bir televizyon kitabının tanıtmasına girelim. «Televizyonda yapım ve yönetim» adını taşıyan derlemeyi TRT televizyon dairesinden Güner Sarıoğlu hazırlamış. Kısa ön sözünde Sarıoğlu kitabın niçin ve kimler için hazırlandığını yalın bir biçimde şöyle saptıyor.[1] «Şimdi ye değin «Televizyon» konusunda ne bir dergi, ne de bir kitap vardı Türkçede yazılmış.. Elinizdeki derleme yayın dünyamızdaki bu boşluk gözönüne alınarak düzenlendi. Hem yakın bir gelecekte yayına başlıyacak Türkiye Televizyonlarının görevlileri, hem de bu konuyla ilgilenen okurlar için bir genel bilgi kaynağı, bir el kitabı olacağı umudundayız».

Kitabın 9 ana başlık altında toplanan bölümleri Televizyon Kameraları, Aydınlatma, Sahne - Dekor, Makiyaj - Giyim, Yapım, Yönetim, Grafikler, Televizyonda film Çalışmaları, Kamera karşısında Konuşmacı ve Oyuncu gibi adlar taşıyor Kitabın sonunda bazı örnek metinler ve Nijat Özön'ün «Sinema Terimleri Sözlüğü» nde yararlanarak hazırlanmış 650 (terimlik) bir sözlük ile bibliyografya eklenmiş. 50 fotoğraf ve 30 a yakın şema da konuların daha kolay anlaşılması için kitaba serpiştirilmiş.

Derlemenin ana başlıklara ayrılan 9 bölümün de kendi içinde düzgün bir sistematiğinin bulunması dikkati çekiyor. Çoğun okuru tedirgin eden ve ilgi dağılmasına yol açan dip notlarının olmayışı «Televizyonda Yapım ve Yönetim» in daha kolay anlaşılmasını sağlıyor. Yanlızca Televizyona özgü konuların yanısıra, örneğin : Senaryo, çerçeveleme gibi sinemanın ilkel öğelerine de yer verilmesi, sinema ile Televizyon arasındaki tamamlayıcı ilişkiler açısından kitabı bir el altı kitabı niteliğine ulaştırıyor.

Kitabın «Televizyon Kameraları» adını taşıyan birinci bölümü televizyon kameralarına ana parçalarından başlıyarak kamera çeşitlerini, kısaca kullanılış yerlerini, niteliklerini anlatıyor. Aynı bölümde mercekler, çeşitleri ve optik nitelikleri konusunda da bilgiler bulunuyor. Bir televizyon programında kullanılan kameraların mercek düzenleri, hangi, merceklerle ne türden sonuçlar elde edilebileceği de bu bölümün içinde yer alıyor. Bölümün sonunda «Kamera kullanmada yöntem» ara başlığını taşıyan bölümde bir televizyon kamerasının kullanılmasında dikkat edilmesi gerekli elemanter bilgiler 21 madde olarak derlenmiş.

Programa başlayıştan programın bitimine kadar geçen zaman içinde TV kameracısının neleri yapması gerektiği özetlenmiş.

«Aydınlatma» adını taşıyan ikinci bölüm görüntüde aydınlatmanın önemi, amaçları ve engelleri konusuna ışık tutuyor. Aynı bölümde Aydınlatma araçları, çeşitleri, aydınlatma kaynaklarının özellikleri, Aydınlatmayı denetliyen araçlar ve aydınlatmada yöntem konuları işlenmiş. Çeşitli şemalar ve fotoğraflar anlaşılma kolaylığı sağlıyor. Bölümün sonunda aydınlatma araçlarının yerleştirilmelerini cinsini, gücünü, konumunu, ve etkisini gösteren bir çizelge bulunuyor.

Aydınlatma bölümünü izleyen bölüm «Sahne ve Dekor» a ayrılmış. Bölümün hemen girişinde «TV programında kullanılacak sahneler ve dekor konusunda 12 maddelik bir bilinmesi gerekli şeyler veriliyor «Sahneyi çizmeye başlamadan önce aşağıdaki hususlar hakkında geniş bilgimiz olması gerekir: 1. Gösterinin özü, edebi ve artistik yönleri nedir? 2. gösterinin türü, içinde bulunduğumuz zamanla mı ilgili yoksa geçmiş çağlara mı aittir. 3. gösterinin yeri. Daha sonra senaryoyu, sahip olduğumuz yapım olanakları içinde incelemeli ve şu soruları cevaplandırmalıyız 1 — Yapım için kaç kamera gerekecektir? 2 — Ne gibi seslendirme tesisleri kullanılacaktır? 3 — Kaç tane sete ihtiyaç vardır vb. gibi. 4 — Bölüm oyuncularla yakından ilgili «Makiyaj - Giyim» Makyaj yöntemini etkiliyen unsurlar, Makyaj'ın aydınlatma ile ilgisi, çevredeki renklerle uyumu, Makiyaj yapma yöntemleri, makyaj malzemeleri. makiyaj'ın temizlenmesi, giyim., TV kamerasının gri tonlarla ilgisi, renkli televizyon, renkli televizyona göre seçilecek kumaş ve renkleri, bu bölümün değindiği sorular arasında.

5. Bölümün incelediği konu «Yapım», dolayısıyla yapımcı. Bir sinema yapımcısından bazı temel noktalarda ayrılan TV yapımcısı konusunda şu bilgiler veriliyor : «Televizyon yapımcısı bir gösteriyi bütünüyle düzenleyen kişi-

dir. Çoğu zaman gösteriye ait fikirleri bulunur ve sonra da yapım için gereken malzemeyi hazırlar. Her türlü mali işlerin, denetlemenin ve malzeme izinlerinin sağlanmasını üzerine alır. Elindeki teknik olanakları ve bu olanakların sınırını bilir. Prova ve gösteri programlarını düzenler ve gösterisine gerekli reklâmın ve desteğin yapılmasını sağlar». «Bir yapımcı olarak, iyi bir yargılamaya sahip olmak şarttır. Neyin iyi, neyin kötü olduğunu bilmek (burada iyi kötü yerine başarılı sonuç veren, başarısızlığa yol açan dense daha doğru olurdu) görevin başarıyla sonuçlandırılması için gereklidir. Bu bilgi de geniş ölçüde, görgü ve tecrübeye bağlıdır.»

Yapımın evreleri, yapım giderleri, senaryo, oyuncular, ile 8 kısımda toplanan teknik olanaklar, yapım düzeni ve provalar, reklam ve ilânlar, provalar ve gösteri «yapım» bölümünün konuları arasında.

Derlemenin en geniş bölümü haklı olarak «Yönetim» e ayrılmış 6. bölüm.

Bölümün girişinde Televizyonda çalışan elemanların yetki ve sorumlulukları konusunda yazar yabancısı olmamamız gereken bazı yalın öğütlerde bulunuyor Yanlızca Televizyonda çalışan elemanlar için değil sinemamızda çalışan pek çok yönetmen için geçerli olabilecek «Yönetmenin Sorumlulukları'nı birlikte okuyalım: Bir programı hazırlamaktan, onu televizyona uygulamaktan ve televizyon seyircisine sunmaktan tümüyle sorumlu olan kişi yönetmendir. O halde en büyük sorumluluk televizyon seyircisine karşı olanıdır. Bunda hitap edilen kitlenin duyuşları ile yakın ilgi vardır Bu ise onların sağlıkları ile uğraşmaktan da önemli bir meslektir. Televizyon yönetmeni sadece onların isteklerini yerine getirmek değil, ayrıca ve özellikle ihtiyaçlarını da karşılamak zorundadır. Duyan ve gören insanlarla karşı karşıya olunduğu asla unutulmamalıdır.

Ayrıca yönetmen, bağlı bulunduğu şube müdürlüğüne ve başarılı bir gösteri yönetebilmek için gayretlerini ortaya koyan ve kendisine, güvenen görevlilere karşı da sorumludur. En son olarak yönetmen, kaçınılmaz olarak kendisine karşı sorumludur. Ele aldığı iş ne kadar önemsiz görünürse görünsün onu daima en iyi şekilde başarmaya çalışmalıdır.

Bir televizyon yönetmeninin iyi ve geniş bir öğrenim görmüş olması gereklidir. Sadece belirli bir sahnenin nasıl çekileceğini bilmek yeterli değildir; ayrıca bu sahnenin neden çekilmek istendiği de bilinmelidir. Yani güzel sanatlar, müzik, tiyatro, sinema, resim ve dans hakkında bilgi sahibi olmak gereklidir. Bundan başka edebi anlatımın temel şekillerine de alışkın olmak gereklidir.

Yönetmen de yapımcı gibi bir resim, ses ya da hareket'in ne zaman iyi ya da kötü olduğunu ve bunun nedenini bilmelidir.»

«İyi bir yönetmen, herşeyi, birlikte çalıştığı kimselerden daha iyi bilen kişi değildir; fakat birlikte çalıştığı elemanları ellerinden geleni yapmaya özendirebilen ve onların çalışmalarını bir televizyon gösterisinin son bütünlüğü içinde birleştirebilen kimsedir.»

TV yönetmenin belirgin görevleri 7 maddede sıralanmış. Aynı bölümün içinde yine yönetmenle yakından ilgili bulunan Görüntüler, dolayısıyla çerçeveleme, çerçeveleme yöntemleri, çekim tanımı ve çeşitleri. Çekim dizisi ya da görüntüleme, çekimlerin ard arda gelmesinden doğan hareket (noktalama), noktalama çeşitleri, kesme, zincirleme, karartma, bindirme gibi sinemayla uğraşanların yakından bildiği bazı terimlerin tanımları yer alıyor. Sinemadan biraz farklı olarak TV programlarında hiç ihmale gelmiyen bir konunun aydınlatılması da bu bölümde yer alıyor: Zaman. «Bütün TV çalışmalarında **zaman**'ın doğru ve çok dakik olarak ayarlanması gereklidir. Bir günlük TV yayınının her saniyesi önceden planlanır, uygun bir şekilde yerleştirilir Bütün TV istasyonlarında zaman çok önemlidir «Bütün TV çalışmalarında vakit nakittir» Zaman ve ayarlanması zaman'ın çeşitleri konusundaki değinmelerden sonra, TV senaryosu ve özellikleri çeşitleri anlatılmış. Bölüm prova, provanın aşamaları, gösteri, gösteride görevi bulunan elemanların ödevleri, ses ve konuşmalarla sona eriyor.

7 ve kısa bir olan «Grafikler» TV de kullanılan grafi[illegible] masına ayrılmış: «Televizyon grafikleri çok sayıda malzemeyi içine alır. Tanıtma kartları özel örnekler, haritalar ve tablolar gibi özellikle televizyon kamerası için haz[illegible] bütün iki boyutlu malzemeye grafik denir.»

Önemli bölümlerden bi[illegible] de 8. bölüm: Televizyonda film çalışmaları. Sinema kamerası [illegible]inemayla televizyon biraradalığı konusunda bilinen şeyler söylendikten sonra TV için filmlerin nasıl hazırlandığı, nelere dikkat edilmesi gerektiği, çekilen filmlerin kurgusuna ilişkin ayrıntılı bilgiler veriliyor.

Kitabın 9. ve son bölümünde «Kamera Karşısında Konuşmacı ve Oyuncu» yla ilgili derlemeler yer almış. Yapılması yararlı ve zararlı olabilecek noktalara işaret edilmiş. Tanıtmaya çalıştığım **Televizyonda yapım ve yönetim** başta da işaret edildiği gibi televizyonla ilgilenenlerin, sinemacıların yararlanabilecekleri bir derleme niteliğinde.

altan yalçın

---

bir sinema kitabı (!)

Yurdumuzdaki sinema yayınlarının azlığından yakınır dururuz. Neyse ki son yıllarda sinema sanatına karşı artan ilgiyle birlikte, yayınlar da biraz hızlandı. Bu yayınlar arasında çok ciddi çalışma ürünleri olduğu gibi, okuru keyiflendirenler de var. Biz, çok ilginç bulduğumuz bir sinema kitabını, sinema severlere tanıtmayı görev bildik.

1964 yılında İstanbulda yayınlanmış bir kitap bu.. İki adet adı var **«Artist Olmak İsteyenlere - Filmciliğin İçyüzü»** Yazarı Melâhat Gürses. Orta boy, 112 sayfa, 6 lira. Kapağında yabancı bir bayan oyuncunun renkli fotoğrafı var. Tabii yarı çıplak.. İçinde sinemanın her dalına değinmeye çalışan yazılar biraz düzensiz olarak sıralanmış. İki sayfalık önsöz ; **«Kitap okumayı sevenlere hayırlı olsun.»** cümlesile bitiyor. **«Bir filme başlamak bilindiği gibi ilk ihtiyaç senaryodur.»** diye başlayan [illegible] ci bölümde, senaryo yazmak sanatını tez ed[illegible] sunuz. Senaryo ile romanın kıyaslaması [illegible] **«Senaryoda teferruat ne kadar yersizse, romanda ilâve[illegible]**

sayfaların çoğalmasına ve mevzuun süslenmesine sebep olur. Demek ki senarist imkânsızlıklar içinde çalışan insandır»... **«Bir senarist senaryo yazmadan evvel, senaryonun bir tasladığını hazırlar. Bu hazırlanışta sahnelerin birbirine bağlanışı ve hikâyenin seyirci üzerinde kuvvet ve kudreti ön plânda tutulur, sonra yarı teknik şekilde kaleme alınarak 6 tanesi ayrı ayrı dosyalanarak Ankara Merkez Film Kontrol Komisyonuna gönderilir.»** Senaryoların 6 nüsha derlenip, Ankaraya gönderilmesi yolunun böyle yayın araçlarile öğretmenin nelere mal olduğunu bilseniz, acımadan edemezsiniz. Hazır formülleri ele geçirip, hemen senaryo çırpıştıran birçok sinema seyircisi, Ankaraya yığınla senaryo göndermekte, hepsini okumak zorunda olan kontrol komisyonu da devlete epeyce pahalıya malolmaktadır

Senaryodan sonra film yönetmeni tanımlanmasına geçiliyor, - hafifçe kafiyeli tarafından - **«Rejisör, görüş kabiliyeti, kültürü ve en büyük mes'uliyetleri sırtına yüklemesini bilen, aynı zamanda bu mesailerinden dolayı hattâ evini bile ihmal eden bir koca, fakat yüzlerce artist ve teknisyenin şöhrete ulaşmasını sağlayan vefâkâr bir hoca olarak tanınmaktadır.»**

Film yönetmeninden sonra önemli öğe olarak fotoğraf yönetmenine yarım sayfa ayrılmış. Görev ve yetkileri belirtiliyor **«Film çekme makinesinin mes'ulü, filmlerin parçalanarak kasetlere doldurulması, filmin çekimi, ışıkçı olduğu halde ışık tanziminin nezareti ve çekilen filmler bir kapalı kutu mahsulü olduğuna göre, bütün emeklerin mes'uliyeti operatörün vazifelerinin başında gelir.»** Fotoğraf yönetmeninin yardımcısı da unutulmamış. Ondan da ayrıca sözediliyor **«Operatör filmi çekmek imkânını bulamazsa, firma sahibi, filmi operatör asistanına da çektirebilir. Yâni âcil vakalarda operatörün en yakın yardımcısıdır.»** Bir tıb kitabından alınmış gibi olan bu cümleye şimdi siz kafanızdan şunu eklemiş olabilirsiniz «Operatör yardımcısının ilk ödevi hastaya kloróform koklatmaktır.»

Bundan sonraki sayfalarda oyuncular, figüranlar, yapım görevlileri ve stüdyolar üstüne sözler edildikten sonra deniliyor ki; **«Eğer senaryo yazılmasından stüdyoya girinceye kadar geçenleri de anlatsak, zavallı filmin başına gelenler, pişmiş tavuğun başına gelmemiştir demek gerekir.»** Edebiyatta benzeti sanatının bu kadar yerindesine az rastlanır hani.

İlerdeki sayfalarda en çok film oyunculuğu üzerine duruluyor Dünyanın dört bucağındaki sayısız kişilerin film oyunculuğu hevesinde oldukları belirtiliyor **«Beyaz perdede artist olmak isteyenler, sinema deyince bu mesleğin yanlız bizde değil, dış memleketlerin en büyük şehirlerindeki asılzadelerinden tutun, Afrikanın balta girmemiş ormanlarıda yaşayan Mau Mau'lara kadar meraklısı vardır.»**

33. sayfada film tekniği ile ilgili deyimlerin bir listesi verilmiş.. Bir örnek **«Fondü Bir sahneden diğerine geçişte, aradaki geceyi bir karartma ile verilişe denmektedir.»**

Başka bir bölümde iş ahlâkı konusuna değiniliyor «... **bazı rejisörlerimiz, operatörlerimiz, teknisyenlerimiz, film çevirirken filmin aşk sahnelerinden ilham almış olacak ki aşk hayatı yaşamaya başlayıverir. İşle, ekmek parasiyle uğraşırken aşkı ayırmamız lâzımdır.»**

Yazar bayan aynı zamanda yerli film yapımcısı. Yapımcılığa başlayışını şöyle anlatıyor **«27 Mayıs ihtilâli olduktan sonra Türkiyeye döndüm. Ana yurduma yerleştim, bir iş yapmak lâzım geldiği için düşündüm taşındım, hariçte de birçok film çalışmalarını ve stüdyolarını, pilatolarını gördüğüm için bende filmciliğe karşı bir muhabbet uyandı, keşke uyanmasaydı ve filmci oldum.»** Yapımcılıktan yakınması, filmcilikten ziyan etmesinden. Diyor ki; **Birçok prodüktörler işte böylece milli servetlerini eritip gidiyor»** Kurtuluş yolu olarak da devletin desteğini görüyor **«İnşallah ileride şanlı hükümetimizin atacağı serçe parmağile bile Türk filmciliğimizin kalkınması mümkündür»**

48. sayfada **«Makinist»** başlıklı bölümde projeksiyoncülara çatılıyor. Bazı projeksiyoncular sinemalarında filmi geçerken hoşlandıkları göbek dansı ve açık saçık sevişme sahnelerini makaslarlar, iç ederlermiş. Sapsağlam kopyaya yazık ediyorlarmış. Bizce tam bir yurtseverlik eylemi bu. Seyirciyi en aşağılık yönden sömüren o tip sahneler sansürün gözünden kaçırılınca, bu yurdun bilinçli projeksiyoncuları elbette ulusal görevlerini yapacaklar.. Ellerine sağlık.. Fırsat bulsalar filmin bütününü bile yakarlar. Müstehcen yayının amansız tâkipçileri onlar.

Kitabın son sayfalarına yazarın 18 adet şiiri eklenmiş. Şiirlerin 17'si aşk üstüne

«Yarim güzel değildi
Neşeliydi kendi
Güzel gözleriyle
Cihan onu beğendi»

Cinsinden dizinlerle dolu.. 18. şiir ise doğrudan doğruya temel konuyla ilgili. Onu buraya almak gerek. İşte

«FİLMCİLERE
Madem film çevirmesini bilmiyorsun
Neye film çeviriyorsun
Film senin neyine
Kan iner yüreğine
Tuz gibi erirsiniz
Filmlerinizi beğenirsiniz
O rezalet filmlerle
Daima öğünürsünüz
Sırtınızda bir ağırlık
Beyoğlu sinemaları kalabalık
Bu rezil filmler
Ne kadar kepazelik
Avrupalılarda dekor var
Bizimkilerde argo
Kıymetli senaristlerimizi
Ne kadar kepaze yaparlar
Esere kıymet vermiyorlar
Star sistemi diye tuttururlar
Onbeş sinemaya birden korlar
Gözleri doymaz olurlar.»

Evet, bugün yerli filmcilik üstüne hepsi birer belge bu lâfların. Kitaptan aktardığımız cümlelerde yazarın imlâsını da olduğu gibi bıraktık.

ziya metin

bazin ve 3. pesaro yeni sinema şenliği

engin ayça

Pesaro «Yeni Sinema Şenliği» bu yıl bize çok iyi filmler göstermediyse de, bugünkü genç dünya sinemasının içinde bulunduğu durumu ve çabaları yansıtan ilgi çekici filmler sundu. Bunların en önemlileri hiç kuşkusuz Jonas Mekas'ın getirip gösterdiği «New Amerikan Cinema» (Yeni Amerikan sineması) nın öykülü olmayan çeşitli uzunluklarda 16 mm.'lik filmleri ile Brezilya'dan, Hollanda-dan, Macaristan'dan, Yugoslavya'dan, Japonya'dan, İspanya'dan ve diğer ülkelerden gelen gerçekçi filmlerdi.

«Gerçekçi tutum sinemada ta Louis Lumière'den, hatta Marey ve Muybridge'den beri var. Bu tutum çeşitli biçimler aldı, fakat bunlar tutumun gerektirdiği bir estetik (bilinçli ya da değil, hesaplı ya da safça) buluşun (veya keşfin) yaşadığı ölçüde var oldular. Bir değil, fakat birçok gerçekçilik var. Her devir kendine öz olanı arıyor, yani, gerçekten alınmak istenen şeyi en iyi alan, tutan ve geri veren tekniği ve estetiği... Pankromatik, ses, renk görüntüye gerçekten birçok değişiklikler getirdiler. Fakat gerçekten önemi olanlar ve sinema dünyasını zenginleştirenler hep teknikle çok yakından ilgili, ve bu onun alt yapısını meydana getiriyor» diyor André Bazin. Yani sinema dilinin ve estetiğinin çelişmesi, anlatım araçları tekniğinin gelişmesiyle çok yakından ilgili ve onunla koşut olarak gidiyor. Ayrıca bu teknik gelişmeler anlatım dilini de belirliyorlar bir bakıma.

«Eğer sinema sanatının özünü, görüntünün plastik yapısı ve kurgunun belli bir gerçeğe ekleyebileceği şeylerde kabul edersek sessiz sinema sanatı bütünlenmiş, eksiksiz bir sanattır,» diye yazıyor Bazin, fakat daha sonra bunun sanıldığı gibi böyle olmadığını, yani sinema sanatının yalnızca kurgudan ve görüntülerin plastik yapısından meydana gelmediğini, Stroheim, Murnau, Flaherty gibi yönetmenlerin kurguya ve görüntünün plastik yapısına baş vurmadan da birçok büyük yapıtlar verdiklerini belirtiyor ve bunların başvurdukları anlatım dilinin «semantik birimi ve sentaksı çerçeveyle ilgili değil, burada görüntü gerçeğe **eklediği** şeyler için değil,fakat ondan **aktardığı, ortaya çıkardığı** şeyler için önemli... bu yol için sessiz sinema yalnızca eksikliydi bir öğesi eksik gerçek» diye ekliyor Bazin.

Ses [illegible] sinema [illegible] – men hemen tamamen [illegible] Amerikan ve sonra Fransız [illegible] sinema [illegible] «**découpage»** a (kesim) bıraktı. Bugün artık «découpage» [illegible] manın klâsik anlatımı durumunda.

Stroheim'in, Murnau'nun, Flaherty'nin ve diğer bazı yönetmenlerin oluşturdukları «gerçekçi tutum» (ki burada görüntü gerçekte olan şeyi, hiçbir şey eklemeden olduğu gibi göstermeye çalışıyor) bugün müthiş bir biçimde gelişmekte ve ilerlemekte; öyle ki şimdiye dek klâsik, tamam, dokunulmaz sanılan bütün sinema konvansiyonlarının geçerliliğini kuşkuya düşürüp, altüst ediyor ve sinema dilinde bir devrim yapıyor. Birçok ülkelerin genç yönetmenlerinin filmleri bu durumu açık bir biçimde ortaya koyuyor. Bu olayın nedenlerini, bence, televizyonda, direkt ses almakta ve 16 mm.'lik, 8 mm.'lik alıcıların kullanılmasının çok yayılmasında aramak gerekir. Gerçekten bugün, bir yanda «cinéma - verité» alanında, diğer yanda hertürlü sınırlayıcı kuramlardan kurtularak gerçeği yeni ve özgür bir biçimde anlatma alanında araştırmalar gelişmektedir. Yani bir akım röportaj filmi, belge filmi, diğer akım konulu, öykülü film alanında ilerlemekte. Fakat çoğu zaman bu iki akım birbirinden sıkı bir şekilde yararlanmaktadır. Örnek olarak son Pesaro «Yeni Sinema Şenliğinde» (3. Mostra internazionale del nuovo cinema) gösterilen ve birincilik ödülünü kazanan Wim Verstappen yönetiminde çevrilmiş bir Hollanda filmini vereceğim «Josef Katus» Bu bir öykülü film, çünkü belli bir senaryo çerçevesinde rol yapan oyuncular var.

Fakat filmin çekim tekniği, belge filmciliği tekniğinde olan röportaj film tekniğine tamamen uyuyor. Alıcı başoyuncunun (Josef Katus) yaptığı şeyleri çoğu zaman adım adım sonuna dek çerçeve değiştirmeden izliyor. Kurgu hemen hemen hiç yok. Filmi görürken Flaherty'nin Nanook'unu düşünmemek elde değil. Nanook Flaherty'nin alıcısı önünde hergün yaptığı şeyleri yaşıyarak tekrarlıyor (özel olarak alıcı için), arada merceğe bakıp gülüyordu; Katus'ta alıcı için gerçek kişilerin (oyuncu değil bunlar) arasında, sokakta, meydanda deviniyor, öyle ki Katus sanki yönetmene kendisini yaptığı eylemlerde izleyip filme alabileceğine dair izin vermiş gibi (örneğin bir oyuncunun kuzey kutbunda, eskimolar arasında Nanook'u canlandırması gibi birşey).

Katus «Provo» bir kişi ve gerçek provolarla beraber önemli anma ve kutlama günlerinde meydan ve sokaklarda yapılan protesto gösterilerinde bulunuyor ve onlarla beraber yapılan hareketlere katılıyor. Örneğin, şehitleri anma gününde, alıcı Katus'u halkın arasında gösteriyor, bir kız arkadaşı geliyor yanına biraz konuşuyorlar, hoparlörde bir ses halkı saygı duruşuna çağırıyor, saygı duruşunun sonunda marş çalmaya başlıyor, kız Katus'tan ayrılıyor, Katus'ta oradan uzaklaşıyor. Oldukça uzun olan bu sahneyi alıcı kesintisiz başından sonuna değin izliyor, Katus'u ve diğer insanları gösteriyor, yönetmen alıcı elinde, orada Katus'un yanında, onu ve o civardaki diğer insanları gösterebildiği kadar gösteriyor; bir televizyon alıcısı da orada yayın yapsaydı ancak böyle yapabilirdi. Bir yandan hiç (Dziga Vertov'un sine - gözü) öbür yandan bu gerçeği bir konu içinde bireştiren bir



RUDOLF LUCIEER WIM WERSTAPPEN'IN «JOSZEF KATUS» FİLMİNDE.

öykü anlatılıyor. Yönetmen gerçek olayları, anlattığı öykünün inanılır olması için kullanmıyor, öyküden bir gerçeği ortaya koymak için yararlanıyor. Gerçek, öykünün konusuna katılıyor, ayni gerçek öykü oluyor bir bakıma ve filmin bitiminde varılan sonuç gerçek durumun açıkça ortaya konması ve eleştirmesi oluyor.

Bu tip sinema ister istemez, genellikle «plan - sequence» kullanıyor, daha doğrusu «plan - sequence», alan derinliği ile beraber (profondeur de champ) bu tip sinemanın bir çeşit olağan sonucu. Böylece seyirci daha özgür ve aktif kılınıyor «alan derinliği, seyircinin görüntülerle kendisi arasında olan ilgisini, onun gerçek ile arasında olan hergünkü ilgiye yaklaştırıyor, dolayısıyle onun daha aktif bir kafaya sahip olmasını ve yönetime olumlu bir biçimde katılmasını sağlıyor.» (Bazin).

«Sinemada 1920 ile 1940 yılları arasında birbirine karşıt iki akım göze çarpıyor: görüntüye inanan yönetmenler ve gerçeğe inanan yönetmenler» (Bazin). Bu son akım bugün genç dünya sinemasında gelişmektedir 3. Pesaro uluslararası «Yeni Sinema Şenliğin» de gösterilen en ilgi çekici filmler bu durumu açıkça tanıtlıyorlar.

Şenlik sırasında gösterilen «New American Cinema» akımının yalnız bir yönünü temsil eden filmler (öykülü olmıyan filmler) bize sinemanın, az önce sözünü ettiğim gerçekçi çalışmalar dışında, buna tam karşıt başka bir yola doğru gitme çabasını yansıtıyorlardı. Öznel bir gerçeğin (vérite) aranması diyebileceğimiz, «New American Cinema» yönetmenlerinin yaptıkları çeşitli uzunluklardaki filmleri (birkaç dakika sürenden dört buçuk saat sürenlere kadar), çevremizdeki dünyaya yeni bir boyut verme çabası içindeler.

Alıcı ile alınmış gerçeklik (réalité) parçaları kurgulanıyor, fakat amaç nesnel bir gerçeği (verité) başkalarına duyurmak değil, tersine sanatçının ilk önce kendi kendine bir gerçeği (verité) araması ve anlatması (bir ressamın kendisi için, kendi ruhsal gereksinmesi için yarattığı tablo gibi örneğin), sinemayı ilk önce bir gösteri olarak reddedip yalnızca kişisel bir yaratma olarak alması biçiminde kendini gösteriyor bu çalışmalar. Nesnel gerçeğin görüntülerini öznel, şiirli (şiirsel) başka bir gerçek yaratmak için kullanıyorlar

«Yeni Amerikan Sineması» nın en önemli filmlerinden biri olan «The Art of Vision» hakkında Fred Campar şöyle yazıyor «sinema, dün öğleden sonra evin arka tarafındaki köşede olan şeyi anlatan bir şeyden daha çok, biçimin, ışığın, yapının devinimidir diyen Brakhage (filmin yönetmeni) birçok güçlüklerle karşılaştı... bu filmde hiçbir şey gerçekçilik adına yapılmadı. Brakhage'in filmindeki her nesne onun kafasındaki düşünülen bir nesne, bilinç altının bir hayaletidir Film bizim her gün gördüğümüz şeylerin bir kopyası olmak istemiyor».

Gözönüne alalım ki bu filmlerin hepsi (biri dışında) 16 mm.'lik alıcı ile çekilmişti.

8 mm.'lik alıcıların çok yaygın bir şekilde kullanılmağa başlaması, seyircinin çevresinde olan şeyleri yeni bir biçimde görmeğe alıştırıyor ve bu da olağan olarak sinema dilinin değişmesini sağlıyor Bu sonucu açık olarak «Yeni Amerikan Sineması» nda görebiliriz. Öbür ülkelerde sinema daha çok televizyonun etkisi altında ve anlatım tekniği ve dili de bu yönde gelişmektedir.

Sonuç olarak diyebiliriz ki bugünkü genç sinema başlıca iki yönde gelişmektedir biri gerçeğin (verité) gerçekçi bir yolda (réalisme) aranması, diğeri gerçeğin (verité) öznel bir yolda aranması.

ulusal türk sineması için alan araştırmaları: 1 giriş

onat kutlar

Toplumsal yapı ile sinema endüstrisi ortamı arasındaki temelli ilişkiler konunun herşeyden önce toplumun dinamik değişme süreci içindeki yerini belirlememizi gerektiriyor. Böylece sinema sanatçısının daha kendi sanat anlayışını seyircisine iletmeden karşılaştığı altyapı engelleya da özlenen bir düzen içinde özgür yaratma olayının koşullarını saptamış olacağız.

Toplumun tarihsel gelişme yönü, bu konularda varılacak her sonucun iki aşamada düşünülmesi gerektiğini bize açıklıkla gösteriyor

1 Toplum yapısı kesin dönüşümlerle değişmediği sürece sinema sanatçısının içinde devindiği ekonomik ortamla ilişkileri.

2 Toplumdaki kesin dönüşümün sinemaya getireceği olanaklar.

Daha az karmaşık, daha belirli ve daha kökten sonuçlar getirdiği için önce ikinci aşamayı, yani «Devrimin sineması» nı inceleyeceğiz.

DEVRİMİN SİNEMASI

Bu ortamın yaratılması, ülkenin toplumsal yapısının bütünüyle değiştirilmesi olayına ayrılmaz bir biçimde bağlıdır. Ülkenin ekonomik yapısı ve buna bağlı olarak «kültürel düzenleyiciler» toptan değişince, bugün hem sanatçıyı, hem de seyirciyi kısıtlayan, hatta düpedüz dilsiz ve kör bırakan baskı güçleri (yapım ve dağıtım örgütleri, ekonomik ve estetik sömürme ve uyutma düzeni, en kısa zamanda en çok kârı elde etmek için başvurulan bütün yöntemler) ortadan kalkacaktır. Öbür yandan devrimin getireceği eğitim olanakları, bugünkü koşullar içinde daha ortaya çıkmadan çürüyüp giden binlerce genç yeteneği sanata kazandıracak, gene aynı eğitim olanakları seyircinin burjuva toplumlarına oranla daha kaliteli ve ileri sanat eserlerini kavramalarını mümkün kılacaktır.

Devrimin sineması «populiste» ya da «vulgarisé» bir sinema olmıyacaktır elbette. Sergey Mihayloviç Eisenstein, «Bir Sinemacının Düşünceleri» adını taşıyan ünlü anılar kitabında devrimden hemen sonraki yıllar Pudovkin, Dovçenko gibi öbür genç ve yetenekli sinemacılarla birlikte kendilerini nasıl birer «rönesans sanatçısı» gibi gördüklerini uzun uzun anlatır. Devrimin sineması, yeni kurulmakta olan bir «uygarlığın sineması» dır. Yeni bir uygarlığın temelleri de eskimiş burjuva yöntemleriyle atılamaz elbette. Gerek «populisme», gerekse «vulgarisation», temellerindeki halka ulaşma isteklerine rağmen incelmiş burjuva kültürünün kaba kopyalarından başka birşey değildir. Bu yüzden devrimin sineması yeni gerçeklere yepyeni bir anlatım ve biçimle eğilecek, bu yeni değerleri yaratabilmek için de ülkesindeki geleneksel sanatın artıklarından değil bütün bir insanlık kültürünün geniş kalıtından özgür bir biçimde yararlanacaktır.

Bütün bunların ilk koşulu da elbette, toplum yararına bir düzenin bütün alanlarda gerçekleşmesi, sinema sanatçısını hem yetiştirecek hem de ona özgür yaratma olanaklarını sağlıyacak örgütlerin kurulmasıdır. Bu sorun ise bütünüyle politik bir sorundur Ve ülkemizde sinema sanatı özlenen onurlu yerine ancak bu politik eylem başarıya ulaştığı gün kesin anlamda oturacaktır. Öyleyse ulusal Türk sinemasının alınyazısı, bu politik eyleme sıkı sıkıya bağlıdır Ve Türkiyede sinema sorunlarına eğilen her aydın, büyük yanlışlara düşmemek, kişileri ve kurumları doğru bir biçimde değerlendirmek, bulundukları yeri saptamak istiyorsa önce bütün bu kurum ve kişilerin toplumsal dönüşümün savaşını yürüten eylem karşısındaki tutumlarını açıkça bilmek zorundadır. Bir sinemacının niyetlerini belirlemekte en kesin ayraç, bugünkü sinema ve toplum düzeninin sürüp gitmesinden yana olup olmadığıdır. Sinemacının soyut bir biçimde «ben bu düzenden yana değilim» demesinin de hiç bir anlamı yoktur Eylemiyle bu düzenin sürüp gitmesine yardımcı oluyorsa en azından açık savunucular kadar suçludur. Daha da fazla suçludur, çünkü üstelik «dost görünmektedir». Kısaca, toplumsal dönüşüm, bugünkü sinema düzenini bütün «kuyruk» larıyla birlikte süpürüp götürecektir. Ve sinemanın kısa tarihi bunun örnekleriyle doludur

DEVRİM ÖNCESİ SİNEMA ORTAMI

Bu aşamaya varmadan önce, bugünkü düzen devam ettiği sürece sinema sanatının ortamı konusu daha karmaşık bir özellik göstermektedir. Sinema endüstrisi, ülkenin bütün öbür ekonomik alanlarını da aşan bir «kolay para kazanma», «kapkaççılık», «halkın beğenisini ve parasını sömürme» yöntemiyle işlemekte, tefeciler, salon ve işletme sahipleri, kof starlar yüzbinler kazanmakta; «gecekondu yapım ortaklıkları» fazla para kazanamasalar bile enflâsyonist yapım koşullarından yararlanarak «bir günün beyliğini» sürmekte; vaktiyle bu düzen içinde ileri çıkışlar yapmış olan sinemacılardan en dayanıksız olanları, kısa zamanda elde ettikleri maddi olanakları kaybetmemek için bütün devrimci çıkışları daha başlangıçta torpillemeye kalkmakta; «pembe basın» zevk tellallığı konusunda beyoğlundaki meslekdaşlarını kıskandıracak bir başarı göstermekte, hatta bu konuda günlük gazetelerin de ağzını sulandırarak sanat sayfalarında sütun sütun Can Yücel'in deyimiyle yerli malı «yabanji» lerin ne haltlar karıştırdıklarını okumamızı sağlamaktadır. Bütün bunların karşısında kamu kurumlarının tutumu nedir? Devlet bugünkü yöneticilerin özelliklerine uygun olarak bu düzeni kendi organları aracılığıyla tamamlamaktadır. Sansür kurulu en aşağılık filmlere yeşil ışık yakarken, yılda bir ikiyi geçmiyen iyiniyetli filmin yapımcılarını Danıştay kapılarına kadar kovalamaktadır. Yeni bir hamle için çok önemli olan kısa filmlerle ilgili yönetmelik hâlâ yıllar öncesinin etkisiz müeyyideleri dolayısıyla rafta kalmakta, sinemacılar bu müeyyideleri reklâm filmleri ya da Amerikan Haberler Merkezinin «Johnson'u Dallas'ta bir ineği okşarken gösteren» aktüalite filmleriyle savmaktadırlar. Devlet bu konuda da hareketsizdir. 1 inci ve 2 inci Sinema Danışma Kurullarının vardıkları sonuçlar Turizm ve Tanıtma Bakanlığının arşivinde beklemekte, kaliteye prim konusunda yapılan çabalar kör bürokrasi kuyusunun dibinden hiç bir yankı getirmemektedir. Kuruluş amaçlabakımından son derece önemli kurum olan Sinema İşçileri Sendikası, yapımcıların iddialarının tersine çok kötü koşullar içinde çalışan sinema emekçilerinin günlük hakları yönünden olsun, özellikle bu türden kurumların bugünkü koşullar içinde ilk görevleri olan devrimci eylem yönünden olsun kendisinden beklenen etkinliği gösterememekte, hatta zaman zaman yapımcılarla ortak bildirilere (sinema danışma kurulu toplantısında sinema yazarlarının tekliflerine karşı yayınlanan bildiride olduğu gibi) katılmak suretiyle yanlış bazı adımlar da atmaktadır. Gençlik kuruluşları ve devrimci yazarlar halkın bilincinde derin etkileri olmasına rağmen bugüne değin bu alanın sorunlarına eğilmemişlerdir.

Bütün bu konularda bugüne değin olumlu çabalar göstermiş olan sinema yazarları da piyasa koşullarına karşı çıkacak bir bağımsız davranışı çoğunlukla imkânsız görmüşler, bu yüzden bu alana hemen hemen hiç dokunmamışlardır. Gene sinema yazarları çoğunlukla «Türkiyedeki Sinema ortamını» bir kamuoyu sorunu haline getirmek-



MONSIEUR VERDOUX / CHARLES S. CHAPLIN



STAGECOACH / POSTA ARABASI / JOHN FORD

te, bunun açık ve gözüpek kavgasını yapmakta ellerindeki olanakların sınırlılığı dolayısıyla biraz etkisiz kalmışlardır.

Köklü bir dönüşüme kadar bu temel koşullarda esaslı bir değişiklik olmıyacaktır Bu durumda sinema sanatçısının konumu ne olacaktır? Bu ortamda yeri ve olanakla- nedir sinemacının?

Herşeyden önce sinema sanatçısının yetişme koşulları üzerinde durmamız gerekiyor. Türkiyede gerçek anlamında bir sinema okulu, bundan önce olmadığı gibi kısa zamanda olacağa da benzemiyor Çekirdekten yetişme olayına gelince bu konuda da sinema endüstrisinin koşulları pek parlak değildir Genellikle sinema alanına yönetmen yardımcılığı göreviyle giren genç sinema adamı çok hızlı ve düzensiz çekim ortamı ve kendisine verilen görevlerin yükü altında, zaten sinema bilgisi oldukça kuşkulu olan yönetmenden pek az şey öğrenebilmektedir. Ancak daha da önemli olanı, film piyasasının enflasyoncu gidişi içinde bu genç yönetmen yardımcısı, birkaç filmin çekimine katıldıktan sonra, henüz yeterli olgunluğa, bilgi ve kavrama düzeyine erişmeden hemen uzun metrajlı bir film için yönetmen olarak çağrılmaktadır. Genç sinemacının bundan sonraki sinema serüveni ise, hiç bir ye- bilgi edinmesine fırsat vermiyen, nefes aldırmayan bir «iş hayatı» durumuna girmektedir.

Oyleyse adeta kaçınılmaz olarak şu sonuca varacağız Türkiyede sinema sanatçısı, ister piyasa içinde çalışsın, isterse amatör çalışmalarla işe başlasın herşeyden önce kendi deneyimlerine ve kendi seçimlerine dayanacaktır. Yetişme koşulları yeterli ülkelerdeki duruma bakmıyacak, ortamın veremediklerini «iğneyle kuyu kazar gibi» kendisi didinerek, kafa patlatarak, maddi sıkıntılara katlanıp bol bol deneyler yaparak ve gerek kendi bilgilerinin gerekse ortamının ve ustalarının düzeyini durmaksızın aşmaya çalışarak eserini yaratacaktır.

Bu koşulların dürüst bir sinemacıya bıraktığı üç çıkış kapısı vardır Yani üç temel seçim olanağı

1 — Uzlaşımcı tavır
2 — Ilımlı Reformist Tavır
3 — Devrimci Tavır

UZLAŞIMCI TAVIR

Sinema sanatçısı endüstrinin ve genel anlamda düzenin fincancı katırlarını ürkütmeksizin son derecede ustaca ve bilinçli davranarak büyük sinema eserleri yaratabilirler. Bu konuda iki büyük örnek Chaplin ve Ford'dur. Bu olanak daha çok «Tür» filmlerinde ortaya çıkar Güldürü, Western ve Polisiye gibi. Bu durumda sinemacı, gerçekte, ortamın bütün kötü özelliklerini kendi sanatı yararına kullanmaktadır. Ama bunun bütünüyle bilincindedir.

Bu türden eserlerin ortak özelliği çift anlamlı oluşlarıdır. Ancak bu iki anlam planı son derece organik bir biçimde içiçe girmişlerdir Chaplin'in ünlü başkişisi Monsieur Verdoux, karikatürize edilmiş olan katil Landru'dur. Landru olayını büyük bir heyecanla izlemiş olan geniş seyirci yığınları, filmde, kendilerine bir güldürü biçiminde sunulan aynı olayı hiç sıkılmaksızın, tam tersine büyük bir ilgiyle izledi. Şarlo'ya güldü, gag'ları seyrederken kahkahalar attı. Ama bu arada belki de ilk olarak, bu gülünç durumlar aracılığıyla verilen büyük insancıl çağrıyla, bilinçli ya da bilinçsiz karşı karşıya geldi. (M.

Verdoux'nun başarısının katillere büyük önem ve değer verilen Amerika'da değil, Fransa'da gerçekleştiğini burada, parantez arasında söyliyelim 500.000 seyirci)

Türkiyede hiç tanınmayan büyük bir yönetmenin, Paul Strand'ın yetiştirdiği Zinnemann'ın ünlü filmi «High Noon/ Kahraman Şerif» bu konuda ikinci bir örnektir. «Çete Filmi» seyircisi, heyecanla seyreder Kane'in serüvenini. Çünkü etkili bir kovboy filmidir High Noon. Tıpkı Stagecoach gibi. Ama cadı kazanının kaynatıldığı, MacCarthycilerin cirit attıkları yıllarda, hem haydutların hem de ilgisiz burjuvaların karşısında yapayalnız kalan Şerif'in dramı bir başka anlam planını da birlikte getirmektedir. Kısaca bu türden filmler, ilk bakışta endüstrinin isteklerine ve seyircinin alışkanlıklarına uyar göründükleri halde, temelde, bu düzenin payandalarını dolaylı bir yolla da olsa dinamitlemektedir. Nitekim bu durum su yüzüne çıktığı anda, yukarda örnek verdiğim yönetmenler için birçok kapılar kapanmıştır. Chaplin filmlerini Amerika dışında çevirebilmiş, Zinnemann kara listeye yazılmıştır.

Bu tavrın özünü, belki de en başarılı uygulayıcılarından biri olan John Ford'un şu sözlerinde bulabiliriz «Bir yönetmenin mutlaka uymak zorunda olduğu ticari yasalar vardır Mesleğimizde ticari bir başarısızlık bir mahkûmiyettir. İşin püf noktası şudur Halkın hoşuna gidecek bir film çevirebilmek ve bu filme kendi kişiliğini koyabilmek.»

Bu sözlerin doğru anlaşılması için bir koşul da ben ekliyorum Önce kişilik sahibi olmak. Ford bu sözleri Gazap Üzümleri'ni ve Stagecoach'ı çevirdikten sonra söylemişti. Yani başeserlerini yarattıktan sonra. Çünkü böyle bir kuramı doğrulayacak tek kanıt büyük eserlerdir. Bugün Türkiyede de aynı yolu tutan ya da tutmak istediklerini söyliyen yönetmenler var. Bu yönetmenlerden işlerine saygı duyanları sessizce çalışmakta, yaptıkları ticari filmleri büyük eserler gibi göstermeye kalkmamaktadırlar. Güçlü bir kişilikleri varsa günün birinde Ford'un değindiği anlamda «Püf noktası» nı yakalıyacaklardır. Bir de yaygaracılar var. Kendilerini Türk sinemasının ve Türk halkının temsilcisi sanıp, ortaya doğru dürüst bir şey çıkarmaksızın, kötü filmlerini Ford kuramıyla doğrulamaya kalkanlar. Seçimini yapan genç sinemacı herşeyden önce bu kişilerin düştükleri gülünç durumlardan sakınmayı, kof yalancı - kuramlarla kendisini ve halkı aldatmamayı, alçakgönüllü ama bilgili ve bilinçli bir biçimde amacına ulaşma yolunu denemeyi öğrenmelidir.

Sonuç olarak «Uzlaşım Sineması» ya da daha açık bir söyleyişle «Köprüyü geçinceye kadar..» sineması tehlikelidir. Sırat köprüsü gibidir. Olağanüstü yeteneklerin geniş halk yığınlarıyla buluşmasını sağlıyabildiği gibi orta - hallileri ham hayallerin peşinden yıllarca sürükleyip sonunda çöp tenekesine atabilir.

Bu yol John Ford'a bile bir çok oyun oynamış, oldukça pahalıya mal olmuştur.

REFORMCU DAVRANIŞ

Sinemacı için ülkemizde benimsenebilecek ikinci gerçekçi tutum, içinde devindiği koşulları elinden geldiğince değiştirmeye çalışmak olacaktır. Bu tavır ülkemizde iki uygulama alanı bulabilir

A — 1950 sonrası Türk yönetmenlerinden bazıları basının, aydınların desteği ve kişisel etkileme güçleri ile «Yeşilçam» piyasasını daha kaliteli bazı filmler üretmeye zorladılar. Öbür yönetmenlere oranla sinemayı daha iyi anlamaları, daha gerçekçi ve ünlü yazarlarla birlikte çalışmaları zaman zaman olumlu sonuçlar da verdi. Gene bu yönetmenler aralarında bir çeşit dayanışma kurarak piyasada belirli bir ölçüde etkili olabildiler. Bu çaba, piyasanın koşullarını ılımlı - reformist bir anlayışla içten zorlamak amacını güdüyordu. Ama bu yönetmenler, piyasanın kötü koşullarını baştan bildikleri halde bu çabalarını sürdürmediler. Hatta kendilerine destek olacak girişimleri (kaliteye prim, devlet yardımı) engellediler. Bütün bunlara rağmen bu yol bugün bile tam anlamıyla kapanmış değildir.

B — Reformist bir anlayış için ikinci olanak, yeni yapımcıların ortaya çıkmasıdır. Seyirci topluluklarının ağır da olsa uyanışı, bilinçlenişi; Sinematek, sinema kulüpleri gibi kültürel kurumların etkileri, basının uyarmaları, iyi yönetilen bir televizyonun getirdiği hava ülkemizde de kaliteli filmler için gerçek bir pazar doğuracaktır. Kapitalist ekonominin işleyişi gereği bu alanda kâr gören bazı yeni yapımcıların ortaya çıkması, bu pazarın doğuşunun doğal sonucu olacaktır Sinemacı için yeni olanak da böylece «kendi yapımcılarını bulmak» tır denebilir. Tıpkı toplumcu yazarların çok okunmaya başladıklarını gören bazı kapital sahiplerinin para yatırıp ilerici kadrolu gazeteler çıkarmaları gibi.

DEVRİMCİ TAVIR

Ancak bütün bu olanakların ağır tavizlerle mümkün olduğu, sanatçıya gerçek bir özgürlük getirmediği ortadadır. Ama öbür yandan ülkenin bugünkü ekonomik ve toplumsal koşullarının bu türden uzlaşımlara zorladığını, bunun bir gerçek olduğunu yadsımaya da imkân yoktur. O zaman devrimci, tavizsiz çalışmak isteyen sinemacı için ekonomik baskıların en az olduğu alanı aramak zorunluluğu doğuyor. Bu alan bulunduğu anda genç sinemacı düşüncelerini hiç bir taviz vermeksizin filmlerinde yansıtacak, kötü etkilerden arınmış bir ulusal sinemanın doğuşu yolunda denemelerini yapabilecektir.

Son bir kaç yıla kadar Türkiyede sinema piyasasının adamları da, sinema yazarları da, aydınlar da böyle bir olanağın bulunmadığını, bulunamıyacağını ileri sürmüşlerdir. Bu konudaki yargıları öylesine kesindir ki, hani bugün filmleri perdede seyretseler gene inanmıyacaklardır. Oysa böyle bir alan vardır. Böyle bir olanak vardır ve bu çıkış yolunun adı «KISA FİLM» dir. Kısa film devrimci sinemacının «Molotof Kokteyli» dir. Bazı kısa akıllıların sandıkları gibi «zengin çocuklarının hobby'si» değil.

Gelecek yazım «Kısa Film» gerçekleşme alanı, olanakları ve gücü üstüne olacak.

yeryüzünde kısa film

derleyen : sungu çapan

Sinema kısa filimle başlar. Sinemanın başlangıç yıllarında çevrilen filimlerin çoğunluğu kısaydı, uzunlukları 1914 lere değin eldeki olanaklar ölçüsünde 20 ile 1800 metre arasında değişiyordu.

Sinemanın günden güne daha geniş halk yığınlarını çekmeye başlaması, büyük bir endüstri alanı olmasının yanısıra sanat niteliklerinin de yavaş yavaş anlaşılması, gelişmesi ve özellikle Fransada ortaya çıkan bölüklü filim/film à épisodes çığırının tutunması kısa olan filimlerin daha uzun yapılması düşüncesini doğurdu. Filimler gittikçe daha uzun olmaya başladı. Kısa filim/court métrage belirlenmiş oldu. Böylece, belgesel konulara, öğretim ya da bilime, seyrek de olsa bazı hikâyelere eğilen kısa filim gitgide daha farklı bir yer kazandı.

Kısa filim - uzun filim ayrımı sadece filmin uzunluğuna ya da kısalığına göre yapılmaz. Kısa filim sinemada ayrı bir alandır, genellikle uzun filimlerin gösterildiği ticari sinemanın dışında bir alandır. Sinema sanatını besliyen bir kaynak durumundaki kısa filmin en önemli özelliği sanatçı kaygılara en çok karşılık verebilmesi, bağımsız çıkışlara, her türlü yeniliklere, öncü denemelere açık oluşudur. Kısa filim yetiştiricidir, büyük sinema yönetmenlerinin çoğu kısa filimden geçmişlerdir. Sinemanın her çağında kısa filim önemini ve niteliğini kabul ettirmiştir. Genellikle ortaboy filim/moyen métrage terimini de kapsamına alan kısa filim, sinema sözlüklerinde, çeşitli biçim kaygılarını önemseyen, 5 ile 15 dakikalık ya da 15 ile 30 dakikalık ya da daha fazla süresi olan konulu filim olarak tanımlanırsa da bu tanımlama öylesine kesin değildir. 1917'den önce çevrilmiş 15 dakikalık bir filim de, 30 dakikayı aşan ya da aşmayan artistik ya da belgesel karakterli bir filim de kısa filimdir.

Ilk kısa filimler çoğunlukla yeni bir anlatım biçimini araştıran aydınlar tarafından meydana getirilmiş denemelerdi. Kalemin yerini alıcının aldığı bu denemeler bu anlamda birer edebiyat eseriydiler. Aslında Birinci Dünya Savaşından sonra edebiyat ve resimde kendisini duyuran çeşitli akımların yeni bir sanat alanı olan sinemada da yankılanması kaçınılmaz bir şeydi. Sinemadaki avant-garde okulu, futurisme, cubisme, dadaisme, surréalisme gibi çeşitli öncü akımların sinemada uygulanmasının bir sonucu oldu.

Isveçli ressam Viking Eggeling, Almanyada 1924'teki ölümüne değin ardarda yaptığı **Symphonie Diagonale, Symphonie Parallèle** ve **Symphonie Horizontale** ile değişik geometrik biçimlerin görüntülerini göze hitap eden bir senfoni halinde biraraya getirmeye çalıştı. Eggeling'in bu kısa filimlerinden başka Walter Ruttmann da 1922 - 25 arasında **Opus** adını verdiği dört kısa soyut filim yaptı, 1927'de **Berlin, die symphonie einer Grosstadt'**ı, 1930'da sesli **Melodie der Welt'**i ve **Week End'**i meydana getirdikten sonra Naziler için belge filimler çevirmeye koyuldu. Dadaist ressam Hans Richter uzun şeritler üzerine resimler çizdi: **Prelude** (1919), **Fugue** (1920). Bunların kısa soyut filimler olan **Rhytmus'**ları izledi. 1927'deki **Inflation** bütünüyle belgesel bir çalışmaydı. Richter Hindemith'in müziği eşliğindeki **Vormittagsspuk'**la (1928) deneysel sinemaya yöneldi. Almanyadaki müziği, sesi, ışığı, görüntüleri uyumlu bir bütün halinde vermeye dayanan bu soyut filim araştırmaları günümüzde etkisini sürdürmektedir, örneğin çağdaş New York okulunun bazı sinemacılarında bu etki gözlenebilmektedir.

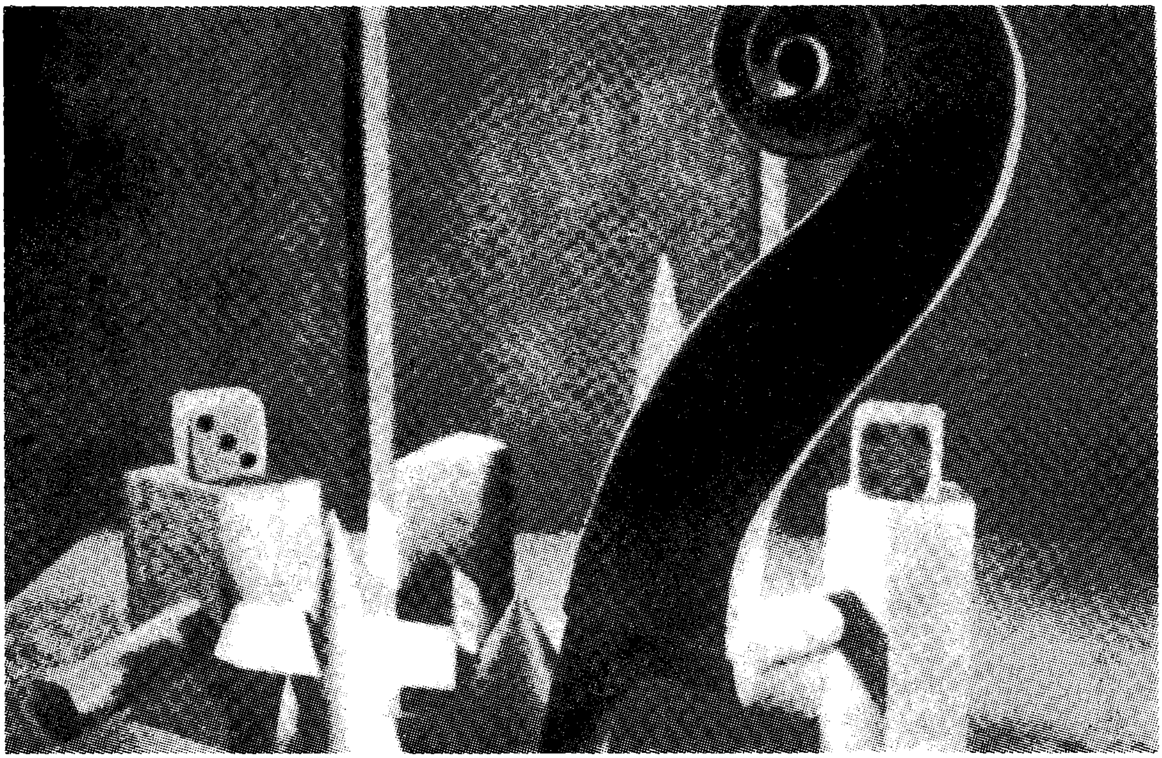
Almanyaya paralel olarak Fransada da 1923'den sonra düzenli ve sürekli bir avant - garde hareketi ortaya çıktı. Ama Almanyadakinin tersine Fransız avant - garde'cıları daha çok «arı sinema» nın peşindeydiler. Fransadaki görünüş katıksız bir sinemanın araştırılmasıydı. Biçim denemelerinden çok şiirsel araştırmalara, toplumsal konulara dayanan bir avant - garde akımı, Canudo ve Delluc'ün çabalarıyla sinema eleştirmesinin kurulduğu, bir çok sinema kulüplerinin, sanat sinemalarının açıldığı, ilerici eğilimlere yatkın, canlı bir sinema ortamına sahip olan Fransada on yıl kadar etkinliğini duyurdu.

Amerikalı dadaist fotoğrafçı Man Ray'ın **Retour à la Raison'**undan sonra 1924'te ressam Fernand Léger **Le Ballet Mécanique** ile ilk önemli öncü filmi ortaya koydu. Henri Chomette'in **Cinq minutes de cinéma pur'ü** (1923), Man Ray'ın **Emak Bakia'**sı (1927), ressam Marcel Duchamp'ın **Abstract'ı** (1927) ilginç denemelerdi. Soyut sanattan ve dadaisme'den sonra gerçeküstülüğe yanaşan sinema,

Tzara, Breton ve Picabia'nın yazdıkları, Erik Satie'nin müziklediği René Clair'in **Entracte**'ıyla (1924) ilk büyük surréalist filmi kazandı. Luis Bunuel'in ressam Salvador Dali ile birlikte meydana getirdiği **Un Chien andalou** (1928) ve **L'Age d'Or** (1930) surréalisme - sinema yakınlaşmasının büyük yankılar uyandıran örnekleri oldu. Bu dönemde kısa filimle başlayarak Fransız sinemasının en önemli sanatçıları olacak genç sinemacılar ardarda söküն ettiler; Autant - Lara, Grémillon, Dulac, Cavalcanti, Renoir, Vigo, Cocteau, Carné, Epstein, Feyder, v.b. gibi.
Avant - garde kısa filimde ifadeyi araştırdı, sinema dili gelişti. Kısa filimlerde kullanılan çeşitli yenilikler ticari sinemada da kullanıldı, tutuldu. Sinemanın değerini her zaman önde gözeten kısa filim, kazanç kadar sanat amacının da güdülmesi gerektiği anlayışını yerleştirdi. Bu anlamda kısa filim ticari sinemaya çok şey getirdi. Kısa filim denilince çoğunlukla belge filim akla gelir. Kısa filim deyimi belge filimden başka canlı resim/dessin animé, canlandırma filmi/film d'animation, kurgu filmi/film demontage, kukla filmi/film de marionettes, reklâm filmi/film publicitaire, vb. türlerini de içine alır.

Belge filim alıcının dış gerçeği kılı kılına saptamasıdır. Lumiere'in ilk filimleri belge filim özellikleri taşır. Sinemanın ilk yıllarında İngilterede gelişen belge filim, Amerikaya yerleşen Irlandalı Flaherty'nin kişiliğinde ilk büyük ustasını buldu. Flaherty'den sonra belge filmin en önemli sanatçısı dünyanın dört köşesine uzanarak çeşitli ülkelerde meydana getirdiği filimlerinde ele aldığı konunun daima toplumsal yanına ağır basan «Uçan Hollandalı» Joris Ivens oldu. Sesin sinemaya katılışından sonra kısa filmin yapısında dikkati çekecek bir evrim başladı. Müzik ve commentaire/açıklama eserin bütünleyici öğesiydiler. Eğitim filimlerinde görüntüler çokluk ikinci plana atılıyor, bütün ağırlık konuşmalara veriliyordu. Sesle birlikte reklam filimleri de ortaya çıktı. 1929'dan başlayarak kısa filimler, ya belgesel filimler ya da öncü eserler oldular.
Fransız bilgini Jean Painlevé, **La Pieuvre** (1928), **Les Oursins, La Daphnie, Le Hyas** (1929), **Les Crevettes** (1930) **L'Hippocampe** (1934) gibi filimlerde bilimsel konularını eğlenceli, kimi zaman «şairane» bir anlayışla işleyerek başarı kazandı. O zamanlar sinemada bir masal, hayal dünyasını yansıtma çabasındaki Jean Renoir 1928'de **La Petite Marchande d'Allumettes** gibi kısa, şiirsel bir başeser verdi. Cavalcanti Paris üzerine **Rien que les heures**'ü (1927) çevirdi. Jean Vigo 1929'da, Fransadaki toplum yaşayışını eleştiren **A Propos de Nice**'i yaptı. **Bunuel** 1932'de İspanyanın en yoksul bölgesinde çevirdiği **Las Hurdes** ile Vigo gibi toplumsal eleştirmeye olan eğilimini belli etti. Marc Allegret **Voyage au Congo**'yla seyahat filimlerinin öncüsü oldu. Marcel Ichac, Bertrand Flornoy, René Clément alıcı ellerinde dünyayı dolaşmaya çıktılar.

Amerikadaki siyasi Time dergisinin sinema eki olan **The March of Time** serisi (1935) dünya olaylarını derginin görüşüne göre yansıtan bir belge filim çalışmasıydı. Sovyetler Birliğinde Dziga Vertov, ortaya attığı kino glaz/sinema göz kuramıyla, haber ve propaganda filimleriyle ve çeşitli belge filimleriyle kendinden sonrakileri büyük ölçüde etkiledi, yıllar sonra 1960'larda Fransada Cinéma - Vérite'nin doğuşuna kaynaklık etti.
İngilterede, hükümetin, büyük sanayi şirketlerinin ve rek-



EMAK BAKİA / MAN RAY / 1927

lâmcılığın desteğiyle belge filim tutundu. John Grierson'un çevresinde toplanan Paul Rotha, Basil Wright, Arthur Elton, Stuart Legg, Harry Watt gibi gençlerden meydana gelen İngiliz belge filim okulu, Vertov'un kino - glaz kuramını, Sovyet gerçekçiliğini, Flaherty'nin lirizmini usta bir teknikle birleştiriyor, bir ders filminin kuruluğuna düşmeyen yalın, insancıl örnekler veriyordu. Bu topluluk İkinci Dünya Savaşı öncesinin en güçlü belge filim okulu oldu.

1937'lerde renk alanında araştırmalara rastlandı. Yönetmenler açık havada çalışmayı yeğlediler Belge filimler, haber filimleri gitgide yaygınlaştı, sinema salonlarını kapladı. 1940'da sinemalarda programdan önce kısa filim gösterme yasası kondu. Kısa filim apayrı bir sinema türü olarak önem kazanıyordu. Çeşitli hileler, objektif değiştirimleri, ışık oyunları, müzik ve açıklama kısa filim yönetmeninin başvurduğu kaynaklardı.

İkinci Dünya Savaşı sırasında belge filmin önemi anlaşıldı. Savaş amaçları için kullanılan belge filim 1940 - 44 arasında çok gelişti. İngiliz belge filim okulundan sonra Amerika da belge filim alanında harekete geçti. Savaşın bitiminde tavsayan Amerikan belgeciliği gene de ilerde meydana çıkacak olan New York okulunun temellerini attı. Amerikadaki belge filim çalışmalarında Flaherty'nin son filmi olan **Louisiana Story**'den (1948) sonra meydana getirilen en önemli filimler, Sidney Meyers'in **The Quiet One**'ı (1949), Ray Ashley, Ruth Orkin ve Morris Engel'in **Little Fugitive**'i (1953), Lionel Rogosin'in **On the Bowery** (1955) ve **Come back Africa**'sı (1959), Ben Maddow, Sidney Meyers ve Joseph Strick'in **The Savage Eye**'i (1959) idi. Savaştan sonra İngilterede belge filimden yetişmiş bir sinemacı kuşağı ortaya çıkmıştı ama İngiliz sinemasına asıl canlılık getiren Frée Cinéma/Özgür sinema akımı çevresindeki gençler oldu. 1955'lerde başlatılan bu hareket genç sinemacıların maddi engellerle karşılaşmadan bağımsız filim çevirmelerini sağlamak amacını güdüyordu. Lindsay Anderson'un **O Dreamland**'ı (1956) ve **Everyday except Christmas**'ı (1957), **Lorenza Mazzetti**'nin **Together**'i (1956), Karel Reisz ile Tony Richardson'un **Momma Don't Allow**'u (1956) ve Karel Reisz'in **We the Lambeth Boys**'u (1957) bu hareketin ilk ve son ürünleriydi. Bu başarılı kısa filimlerden sonra Reisz, Richardson ve Anderson uzun, konulu filimlere geçtiler.

Sinemanın ilk yıllarında Emile Cohl'ün önderlik ettiği canlandırma sineması sesli filimle birlikte büyük bir gelişim gösterdi. İlk sesli canlı - resim'i çeviren Walt Disney sesli filmin ilk on yılında kısa canlı - resim filimleriyle çok tutuldu. Çeşitli Disney kahramanları ardarda sinema perdelerine doluştular. Disney'in başarısı başka canlandırıcı'ları da ortaya çıkardı. Ama savaştan sonraki canlandırma sineması Disney'in eskimiş deyişine karşı bir tepki olarak gelişti. Amerika ve İngilteredeki modern tutum, yeni canlandırma sanatçılarının ortaya çıkmasına yol açtı. Kanadada İskoçyalı Norman McLaren değişik canlandırma tekniğini yaptığı kısa filimlere uyguladı, bu ilginç denemeleriyle canlandırma sinemasını zenginleştirdi. Fransada Paul Grimault şairane deyişi ve teknik ustalığıyla canlı - resmi bir başına sürdürdü. Çekoslavakyada Jiri Trnka bütünüyle kendine özgü canlı resim filimleri ve kukla filimleri meydana getirdi. Trnka'nın yanısıra Jiri Brdeçka, Karel Zeman, Zdenek Miler ve Bretislav Pojar da canlandırma sinemasının en ileri örnekleriyle ilgi çektiler.

Fransada savaş sırasında ve savaş sonrasında Nicole Védres'in kurgu filmi **Paris 1900** (1943), Jean Grémillon'un **Le six juin à l'Aube** (1946) ve Georges Rouquier'nin Fransız köy yaşayışını ele alan **Farrebique** (1946) adlı filimleriyle belge filim yapımı sürdürüldü. Luciano Emmer'in yürüttüğü sanat üzerine filimler çığırı Fransaya da sıçrayınca savaş sonrasının en iyi belge filimcilerinden olan Alain Resnais de bu işe el attı, **Van Gogh** (1948), **Guernica** (1949) ve **Gauguin**'i (1950) çevirdi. Bu sanat üzerine çevirdiği kısa filimlerle tanınan Resnais 1952 - 53 de Chris Marker'le birlikte Afrikadaki zenci sanatını anlatan **Les Statues Meurent Aussi**'yi yaptı. Nazi toplama kamplarını işleyen **Nuit et Brouillard** (1955), Fransız Ulusal kitaplığını yansıtan **Toute la Mémoire du Monde** (1956) ve 1958'de bitirdiği **Le Chant du Styrène**'den sonra konulu uzun filme geçen Resnais gene büyük başarılar kazandı.

Georges Franju Fransız mezbahasını korkunç görüntülerle canlandıran **Le Sang des Bêtes**'i 1949'da çevirdi. **Hotel des Invalides**'de (1951) savaşta sakat kalanları anlattı. Sinemanın ilk büyük sanatçısını ve yapıtlarını **Le Grand Méliès**'de (1952) ele aldı, daha başka kısa filimler çevirdikten sonra Resnais gibi o da uzun filme geçti. Savaştan sonra Fransada sürekli olarak çıkarılan sinemaya yardım kanunları kısa filim yapımını alabildiğine geliştirdi. 1958'lerde Frnsız sinemasına el koyan gençlerin çoğunluğu kısa filimden gelmeydi. **Dimanche a Pekin** (1956), **Lettres de Sibérie** (1958), **Description d'un Combat** (1960), **Cuba Si** (1961), **Joli Mai** (1962), **La Jetée** (1964), **Le Mystére Koumiko** (1966) gibi filimlerin yönetmeni Chris Marker, Resnais ve Franju'nün yanında yer alır. Etnolog olan Jean Rouch bu alandaki bilgisini sinemaya uyguladığı filimleriyle **Les Maitres fous** (1956), **Moi un noir** (1960), **La Pyramide Humaine** (1961), vb. dikkati çekti. Astruc sinema üzerine olan görüşlerinin bir toplamı niteliğindeki **Le Rideau Cramoisi** (1952) ile yeni kuşağı etkiledi. Agnes Varda 1954'te yaptığı alışılmamış filmi **La pointe courte**'la geleceğin habercisi oldu. Marcel Ichac'ın dağcılık filimleri ve Cousteau'nun denizaltı filimleri büyük bir ilgiyle karşılandı.

Albert Lamorisse «şairane belge filimleri» **Crin Blanc** (1953) ve **Le Ballon Rouge** (1956) ile, Edmond Séchan da **Histoire d'un Poisson Rouge** (1959) ile değişik duyarlıklı eserler verdiler. Resnais, Franju, Marker ve Rouch'un yanısıra François Reichenbach, Pierre Kast ve Mario Ruspoli de belge filim alanında ilgi çekici filimler ortaya koydular. Fransız sinemasındaki bu yeni kuşağın daha genç öbür elemanları da, Truffaut, Godard, Rivette, Demy, Rozier, Pollet, Enrico, Bourguignon, vb. de kısa filimden yetişerek sinemaya atıldılar.

Bugün yeryüzü sinemasında kısa filim önemini ve anlamını koruyor Bir Alain Resnais'nin Van Gogh'u, bir Georges Franju'nün le Sang des Bêtes'i benzeri güçlü ve



LE SANG DES BETES / HAYVANLARIN KANI / GEORGES FRANJU / 1949

çarpıcı kısa filimler, «kısa filim esprisi» ni sürdürüyorlar. Olayların şiirsel gerçeğini yakalamaya uğraşan kısa filim yönetmeni yalnızca ardarda görüntüleri göstermekle kalmıyor, seyirciyi inandırmak için, olup bitene seyirciyi de katmak için bilinmeyen bir dünyaya sürüklüyor onu, günümüzde.

Çeşitli ülkelerde düzenlenen kısa filim şenlikleriyle kısa filmin canlılığının, işleyişinin yürütülmesi sağlanıyor. Tours, Obserhausen, Hyeres, Krakow, Annecy, Mannheim, vb. gibi kısa filim şenlikleri, kısa filim yarışmaları sinema sanatının ilerlemesine yol açıyor.

Bütün ülkelerde, çağdaş sinemanın yeni görüntü ve tartım araştırıcıları, sinemanın canlı ve zorunlu bir türü olan kısa filim çalışmalarını sürdürüyorlar; gerek belge filim olarak, gerek canlandırma filmi olarak, gerek canlı - resim olarak, gerekse kurgu filmi olarak. Kısa filim sinemayı çekip götürüyor (1).

---

(1) Yararlanılan eserler
Maurice Bessy, Jean - Louis Chardans/Dictionnaire du Cinéma et de la Télévision. I. ve II. Jean - Jacques Pauvert 1965.
Georges Sadoul/Histoire du Cinéma. Flammarion 1962.
Nijat Özön/Sinema El Kitabı. Elif Yayınları 1964.

ŞENLİK TAKVİMİ

Aşağıda, özellikle amatör sinemacılara yararlı olabilir gerekçesiyle eklenen liste, Uluslararası Sinema ve Televizyon Birliği'nin (C.I.C.T.) 1967 - 1968 sinema ve televizyon olaylarını içeren takviminden çok kısaltılarak özetlenmiştir. Yeryüzünde yapılmakta olan bellibaşlı amatör ya da profesyonel, çeşitli uzun filim ve kısa filim yarışmalarını, sinema festivallerini, programlarıyla, başvurulacak adresleriyle, yapıldığı yer ve tarihleriyle birlikte göstermektedir.

RAPALLO/Uluslararası amatör filim gösterileri (İtalya Ocak)

8 ve 16 mm. lik filimler yarışması. Yalnızca çağrılı olan ve Ulusal Amatör Sinema Birliği'nin belirttiği filimler kabul edilirler. Amatör İtalyan sineması retrospektivi ve «iletme aracı olarak amatör sinema» teması üzerine yuvarlak masa oturumu. (Cine Club Tigullio, Festival di Rapallo, Rapallo (Genova İtalia)

TOURS / Uluslararası kısa filim şenliği (Fransa, Ocak)
Ulusal Sinemacılık Merkezi'nin koruyuculuğu altında dü-

zenlenmiş dünya kısa filim yapımının panoraması. (Association française pour la diffusion du cinéma, 21 rue de la Tour d'Auvergne, Paris 9, France)

FLORANSA / çeşitli Uluslar sinemaları festivali (İtalya Şubat)
İnsanın durumları üzerine bireysel olarak ya da topluca yapılmış kısa ve uzun filimler yarışması. Etnografik sinema üzerine uluslararası seminer. (Segreteria Festival dei Popoli Via Fiume 14, Florence, İtalie)

CORTINA D'AMPEZZO / Uluslararası spor filimleri yarışması (İtalya, Mart)
Sporun öğrenim teknikleri üzerine kısa ve uzun filimler yarışması. (Concorso internazionale di cinematografia sportiva Comitato organizzativo, via della Ferratella 51, Rome, İtalie)

LONDRA / Amatör sinema festivali (İngiltere, Mart)
Kongre, sergileme, 8, 9.5 ve 16 mm. lik filimlerin gösterilişiyle ödül dağıtımı. (Institute of Amateur Cinematographers, 8 West Street, Epsom, Surrey, United Kingdom)

OBERHAUSEN / Uluslararası kısa filim festivali (Batı Almanya, Nisan)
Amaç kısa filmin uluslararası düzeyini göstermek ve çok ilgi çekici filimleri sunmak. (Westdeutsche Kurzfilmtage Oberhausen, Schwartzstr., 71 Oberhausen, Deutschland)

VALLADOLID / İnsan değerleri ve dinsel sinema uluslararası festivali (İspanya, Nisan)
Kısa ve uzun filimler yarışması. Sinema üstüne uluslararası açık oturumlar. (Semana internacional de cine religioso y de valores humanos, SEMINCI - Juan de Juni, 2, Valladolid, Espagne)

HYERES / Hyères genç sinema karşılaşmaları (Fransa, Nisan)
Fransız sinema kulüpleri birliği'nin düzenlemesi. (Fédération françaises des Ciné-clubs, 6 rue Ordener, Paris 8, France)

MİLANO / Uluslararası sinema eleştirmesi haftası (İtalya, Nisan)
Tema Çağdaş sinemada eleştirme'nin sorunları, koşulları ve rolü. Konuşmalar. Filim gösterileri. FIPRESCI'nin genel toplantısı. (Fédération internationale de la critique cinématographique, Via Somaini 6, Lugano, Suisse)

CANNES / Uluslararası filim festivali (Fransa, Nisan)
Amaç Sinema sanatının evrimini yeğ tutmak, dünya sinema endüstrisindeki gelişimi ve kaliteli eserleri tanıtmak. Uzun ve kısa filimler için yarışma. Club Cendrillon-da çocuklar için filim gösterileri. 35 ve 70 mm. lik filimlere açık. (Festival international du film, 25 rue d'Astorg, Paris 8, France)

MERANO / Uluslararası amatör filim festivali (İtalya, Mayıs)
8 ve 16 mm. lik amatör filimler için. Halka açık. (Festival internazionale del film a formato ridotto, Corso Liberta 106, Merano, İtalie)

NEW YORK / Amerikan filimleri festivali (Amerika, Mayıs)
16, 35 mm. lik filimler ve her çeşit konulu 8 mm. lik filimler için yarışma. (Educational Film Library Association, 250 W. 57th Street, New York. N. Y. 10019, U. S .A.)

HONG KONG / Asya filimleri festivali (Mayıs)
Üye ülkelerin uzun ve kısa filimleri için yarışma. (Federation of Motion Picture Producers in Asia, c/o Daiei Motion Pictures Co., Ltd., 3-2 Kyobashi, Chuo-ku, Tokyo, Japan)

PESARO / Uluslararası Yeni Sinema festivali (İtalya, Mayıs)
Amaç yeni yönetmenlerin değerli filimlerini göstermek. (Ente Provinciale per il Turismo, Pesaro, İtalie)

SYDNEY / Sinema festivali (Avustralya, Haziran) Yarışmalı değil. 16 ve 35 mm. lik her konuda bütün türlerdeki filimler (uzun filim, kısa filim, belge filmi, TV filmi, amatör ve profesyonel filimler) için. Oturumlar, seminerler, sergiler. Halk gösterileri. (Australian National Advisory Committee for Unesco, P.O. Box 189, North Sydney, Australia)

KRAKOW / Uluslararası kısa filimler şenliği (Polonya, Haziran)
Kısa filim alanında çeşitli türlerde yapılan eserleri göstermek. (Festival international des films de court-métrage, 6/8 Mazowiecka, Varsovie, Pologne)

SAN SEBASTIAN / Uluslararası film festivali (İspanya Haziran)
Uzun ve kısa filimler yarışması. Halka açık. (Festival internacional del Cine de San Sebastian, Bajos del Teatro Victoria Eugenia, San Sebastian, Espagne)

VENEDİK / Uluslararası sanat üzerine filimler sergisi (İtalya, Haziran)
16 ve 35 mm. lik filimler yarışabilirler. Yarışmaya resim, heykel, mimari ya da şehircilik üstüne olan filimler katılır (Mostra internazionale d'arte cinematografica, Ca Giustinian, San Marco, Venice, Italie)

ANNECY / Uluslararası canlandırma sineması (film d'animation) günleri (Fransa, Haziran)
Association française pour la diffusion du cinéma ve Association internationale du film d'animation'un koruyuculuğu altında. Amaç Canlandırma sinemasının dünya yapımının bir panoramasını sunmak. 16 ve 35 mm. lik. (Association française pour la diffusion du cinéma, Festival d'Annecy, 21 rue de la Tour d'Auvergne, Paris, France)

CANNES / Uluslararası reklâm filmleri şenliği (Fransa, Haziran)
Sinema ya da TV için yapılmış reklam filimleri yarışması. (Screen Advertising World Association, 35, Piccadilly, London, W. 1, United Kingdom)

BERLİN / Filim festivali (Batı Almanya, Haziran)
Konulu filimler, uzun belge filimleri ve kısa filimler için. 35 mm. lik. (Internationale Filmfestspiele Berlin, Bundesallee 1-12, 1 Berlin 15, Batı Almanya)

ESTORIL / Amatör filim festivali (Portekiz)
Renkli ya da renksiz, sesli ya da sessiz, 8, 9.5 ve 16 mm. lik filimler yarışması. (Clube Portuguès de cinema de Amadores, Casino Estoril, Portugal)

MOSKOVA / Uluslararası filim festivali (Sovyet Rusya, Temmuz)
«Halklar arasındaki dostluk ve barış için, insancıl bir sinema sanatı için». Amaç sinema sanatının en iyi eserlerini seçmek, çeşitli ülkelerin sinemacıları arasındaki dayanışmayı sağlamak, halklar arasındaki dostluğu, barışı pekleştirmek. Uzun ve kısa filimler yarışması. Yuvarlak masa oturumu: gerçekçiliğin modern sorunları. (Committee for Cinematography of the USSR and Film Makers' Association of the USSR, 13, Vassilievskaya Street, Moscow, USSR)

TRIESTE / «Science fiction» filimleri festivali (İtalya, Temmuz)
Kısa ve orta uzunlukta science fiction/önceleme filimleri yarışması. (Azienda Autonoma di soggiorni e turismo di Trieste, Castello di San Giusto, Trieste, Italie)

VENEDİK / Uluslararası belge filimleri sergisi (İtalya, Temmuz)
Başka uluslararası sinema gösterilerine katılmamış 16 ve 35 mm. lik filimler yarışması. Belge filimleri (etnografik, coğrafi, folklorik, turistik, eğitim, kültür, bilim ve spor konularında), konulu kısa filimler (deneysel, canlandırma filmi) ve uzunluğu 60 dakikayı geçmeyen TV için yapılmış belge filimleri katılır. Zengin filim satış imkânları. (Mostra internazionale d'arte cinematografica, Ca Giustinian, San Marco, Venice, Italie)

LOCARNO / Uluslararası filim festivali (İsviçre, Temmuz)
Uzun ve kısa filimler ve TV programları için. Yarışmalı değil. Sinema ve gençlik konusunda oturum. Halka açık. (Festival international du film de Locarno, Casella postale 172, Locarno, Suisse)

BORDIGHERA / Uluslararası güldürü filimleri festivali (Azienda Autonoma di soggiorno e turismo, Palazzo del Parco Bordighera, İtalie)

MONTREAL / 8 nci uluslararası filim festivali (Kanada, Ağustos)
Uzun ve kısa filimler ve çocuk filimleri için. (Montreal International film festival, 175 Sherbrooke W., Canada)

EDINBURGH / Uluslararası filim festivali (İngiltere, Ağustos)
Konulu filimler, belge filimleri ve deneysel filimler için. 16, 35 ve 70 mm. lik. Yarışmalı değil. (Edinburgh film festival council Ltd., 3 Randolph Crescent, Edinburgh 3, United Kingdom).

BERGAME / «Gran Premio Bergamo» ödülü (İtalya, Eylül)
16 ve 35 mm. lik, uzun ve kısa konulu filimler, belge filimler ve TV filimleri yarışması. (Gran Premio Bergamo, Rotonda dei Mille, 1, Bergamo, Italie)

CORK / Uluslararası filim festivali (İrlanda, Eylül) Kısa filimler yarışması, uzun filimler yarışmalı değil. Ayrıca uluslararası TV reklam filimleri yarışması. (Cork festival council, 15 Bridge Street, Cork, Ireland)

MANNHEIM / Uluslararası filim haftası (Batı Almanya, 9-14 Ekim)
Kısa filimler ve belge filimleri yarışması. Tema çağımızın insanı. (16. Internationale Filmwoche Mannheim, Rathaus, E 5, Mannheim, Deutschland)

HUY / Uluslararası amatör filim festivali (Belçika, 14-22 Ekim)
8 ve 16 mm. lik filimler yarışması. (Lions Club, Camera Club Huy, 22 rue des Jardins, Huy, Belgique)

CHICAGO / 3 ncü uluslararası filim festivali (Amerika, 11-18 Kasım)
Uzun ve kısa filim, öğrenci filimleri, ticari TV filimleri, endüstri ve eğitim filimleri için. (Chicago Internatinonal film festival, 235 West Eugenie Street, Chicago, Illinois 60614, U. S. A.)

LEIPZIG / 10 ncu uluslararası kısa filimler ve belge filimleri haftası (Doğu Almanya, 18-25 Kasım)
«Dünya barışı için dünya filimleri». Belge filimler, sinema ve TV için yapılmış kısa filimler yarışması. (International Documentary and Short films Week of Leipzig, Burgstrasse 27, 102 Berlin, Eastern Germany)

LONDRA / 11 nci filim festivali (İngiltere, 20 Kasım-3 Aralık) The British Film Institute'un The Greater London Council ile birlikte düzenlediği 16, 35 ve 70 mm. lik filimler gösterisi. Yarışmalı değil. Daha önce başarı kazanmış filimler de katılabilir. (The British Film Institute, 81 Dean Street, London W. 1: United Kingdom)

TUNUS / Kartaca filim şenliği (Tunus, 4-11 Aralık)
Amaç Sinemanın sanat olarak gelişmesini sağlamak. Gösterilen filimler üzerine tartışmalar. (Secrĕtariat d'Etat aux Affaires culturelles et a l'Information, Tunis, Tunisie)

KNOKKE-LE ZOUTE / 4 ncü uluslararası deneysel filim yarışması (Belçika, 25 Aralık-2 Ocak)
Araştırma niteliğinde, öncü filimler yarışması. (Cinémathèque Royale de Belgique 23 rue Ravenstein, Bruxelles, Belgique)

MELBOURNE / Uluslararası filim festivali (Avustralya, 16 ve 35 mm. lik, Melbourne'da ilk kez gösterilecek uzun ve kısa filimler için. Kısa filimler yarışmalı. (Melbourne Film Festivali, 53 Cardigan Street, Carlton, Victoria, Australia)

CORDOBA / Uluslararası deneysel ve belgesel sinema festivali. (Arjantin)
Amatör ya da profesyonel, 16 ve 35 mm. lik kısa filimler (belgesel, deneysel, didaktik, reklam filmi, canlandırma filmi, canlı-resim, kukla filmi, vb.) için. (Universidad catolica de Cordoba Ob. Trejo 323, Cordoba, Argentine)

türkiye'de belge filmi çalışmaları

derleyen : giovanni scognamillo

Bilindiği gibi Türkiye'de çevrilen ilk filim kısa uzunlukta bir belge, bir haber filmi olmuştur (**Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı**, 1914 300 metre), ve 14 Kasım 1914 cumartesi günü Fuat Uzkınay'ın çektiği bu filimle Türkiye'de sinema serüveni, giderek belgesel sinemanın çileli serüveni başlıyor.

Dünyanın her ülkesinde sinema belge filmi, haber filmi, salt görüntü ile başlıyor, kısa bir süre sonra konulu filme yöneliyor. Türk sineması da bu kaçınılmaz yoldan gelip geçti ve de gelip geçerken belge filmini, haber filmini gerilerde bıraktı, unuttu.

Başta kaçınılmaz, sinemanın evrimine, yerleşmesine, teknik özelliklerine özgü bir gelenek sürdürülüyor Uzkınay'dan önce sinemayı Türkiye'ye getiren Sigmund Weinberg de Enver Paşa'nın atlarını, yeni doğan çocuğunu gösteren kısa filimler çekiyor, Uzkınay zamanın önemli olaylarını alıcısı ile kaydediyor (**Sultan Reşat'ın Cenaze Merasimi, Vahdettin'in Cülus Alayı, Vahdettin'in Kılıç Alayı, Ordunun İstanbula Girişi,** gibi). Uzkınay'ın yönettiği Merkez Ordu Sinema Dairesi de bu tür çalışmaların gerçek merkezi oluyor Savaş yıllarının, İstiklâl Savaşının bu tarihi belgeleri daha sonra iki uzun metrajlı kurgu filminde bir araya getiriliyor (**İstiklâl/İzmir Zaferi** 1922 - **Zafer Yolları**, 1923).

Aradan on yıl geçiyor, sesli filim Türkiye'ye giriyor, Muhsin Ertuğrul'un desteğile İpek Film az çok sürekli yapıma yöneliyor, bu arada belge filmi, kısa uzunluktaki filim unutuluyor, ta ki o yıllarda İpek Filmde senaryo yazarı ve yönetmen olarak çalışan Nazım Hikmet ve aynı şirketin baş oyuncularından olan Hazım Körmükçü dört ayrı kısa filim denemelerine girişiyorlar.

Nazım Hikmet'in ilk denemesi Kavuklu Ali, Naşit Özcan, Fahri Gülünç, Zenne Necdet İnce gibi oyuncuları bir araya getiren bir orta oyunu filmidir (**Düğün Gecesi/Kanlı Nigâr, 1933**). Diğer iki çalışması da turistik belge türünden (**İstanbul Senfonisi,** 1933 **Bursa Senfonisi,** 1933). Hazım Körmükçü ise, kendi oynattığı, bir karagöz oyununu baştan sonuna kadar tespit ediyor (**Yeni Karagöz,** 1933).

Ipek Filmden sonra, ve aynı yıllarda, başka bir yapım şirketi (Ha-Ka Film), bu kez uzun metrajlı bir belge filmi hazırlamağa karar veriyor. Üç yıl sürece tanınmış Sovyet kurgu - filim yaratıcısı Esfer Shub'la yönetmen Kemal Necati Çakuş malzeme toplayıp **«Türk İnkilâbında Terakki Hamleleri»** (1934/1937) adlı filmi meydana getiriyorlar. Bunu da belirtmek gerek ki Shub'tan önce iki başka tanınmış Sovyet sinemacısı (Sergei Yutkevich ve Lev Oscarovitch Arnstam) Basın - Yayın ve Turizm Bakanlığının daveti üzerinde Cumhuriyetin onuncu yıldönümü münasebetile **«Ankara Türkiye'nin Kalbidir»** (1934) adlı belge filmini çevirmişlerdi.

Her ne kadar buraya kadar saydığımız çalışmalar bir bakıma çeşitli belgesel türlere değinmişse de (haber filmi, kurgu filmi, turistik belge filmi, geleneksel temaşa sanatlarının incelenmesi ya da sanat filmi geniş bir anlamda) bunların sınırlı oluşu, ticari yapımcıların veya resmi kurumların tekelinde kalması Türk sinemasını sürekli bir belge filim yapımcılığından mahrum bırakmıştır.

Gerek Ordu Foto-Film Merkezinin, gerekse çeşitli Bakanlıkların çoğunlukla geniş seyirci kütlelerine ulaşmayan - çalışmaları devam etmekle birlikte aradan geçen yirmi yıl kadar bu alana hiç bir yenilik getirmiyor.

Asıl kıpırdanış 1950'lerde, özellikle 1950'lerin son yıllarında başlıyor ilkin, Kore savaşı sebebile, haber - savaş - kurgu filimleri akını başlıyor, Seyfi Havaeri **«Kore Gazileri»** (1951) ni, Kenan Erginsoy **«Mehmetçik Korede»** (1951) yi çekiyorlar, bunların yapımcılığını yapan Halk Film de bunlarla yetinmiyerek **«Korede Türk Kahramanları»** (1951) nı da hazırlıyor. Kore savaşı bir yana, İstanbul'un 500 ncü fetih yılı da 6 kısımlık bir belge - kurgu filmine konu teşkil ediyor. Atlas Film'in çevirdiği **«Istanbul'un 500 üncü Fetih Yılı Töreni»** (1951) nde törenler, surlar, müzelerdeki tarihi eşyalar diziliyor. Eski - yeni belgesel malzeme kullanan başka bir kurgu filmi de Münir Hayri Egeli'nin **«Atatürk Sevgisi»** (1954) dir.

Bu dönemin ilk başarılı belge filmi İlhan Arakon'un renkli çektiği **«Bir Şehrin Hikâyesi»** (1954) dir. «Bir Şehrin Hikâyesi» nde Arakon İstanbul şehrinin Bizanstan bu yana panoramik bir tarihçesini dile getiriyordu. 1954 de Türk Film Dostları Derneği'nin ödülünü kazanan bu kısa uzunluktaki belge filmi aynı yıl Berlin Yarışmasına da katılıyordu.

Yıl 1956 Berlin'de ilk defa olarak bir Türk belge filmi «Gümüş Ayı» ödülünü kazanıyor. Ve **«Hitit Güneşi»** ile Türk sineması sadece ilk uluslararası ödülünü kazanmıyor, aynı zamanda belge filmi sahasında devamlı bir çaba gösterecek iki yönetmene kavuşuyor : Prof. Sabahattin Eyüboğlu ve Prof. Mazhar Şevket İpşiroğlu.

1956'dan bu yana gerek Eyüboğlu/İpşiroğlu ikilisi gerekse ayni tür belgesel sanat çalışmalarını sürdürenler kı-

ır kalan bir sahaya ilginç denemeler veriyor Eyüboğlu/pşiroğlu'nun **«Siyah Kalem»**, **«Anadolu'da Roma Mozaikeri»**, **«Karanlıkta Renkler»**, **«Anadolu Yolları»**, Eyüboğu/Albek'in **«Aktamar»**, **«Nemrut Tanrıları»**, gene Eyüboğu'nun **«Antalya Ormanları»**, Adnan Benk'in **«Ben Asitaandas»**, Albek'in **«Eski Antalya Suları»** bunlardan bazıları.

Aynı dönemde profesyonel yönetmenlerin de zaman zaman belge filimlerine yöneldiklerini görüyoruz Metin Erksan Ordu Foto - Film Merkezi için **«Dünya Havacıları Türkiye»** (1957) yi, Şadan Kamil Basın - Yayın ve Turizm Bakanlığı hesabına bir kamyonun Anadolu seferini anlatan ve 1959 Karlovy - Vary şenliğine katılan - **«Dağları Delen Ferhat»** (1959) gene Metin Erksan, bu kez kendi hesabına, **«Nehir ve Uygarlık/Büyük Menderes Vadisi»** (1959) ni çekiyorlar.

1962/1964 yılları arasında özel bir kurum (Eczacıbaşı Fabrikaları) sürekli bir belge filmi yapımını deniyor **«Renk Duvarları»**, **«Yaşamak İçin»**, **«Göreme»**, **«Kırkpınar»** bu denemenin başlıca ürünleridir.

1960/67 dönemi belge filmi, kısa metrajlı filim sayısında hiç kuşkusuz bir artış kaydediyor, oysa yapım gene özel kişiler ve resmi kurumlar arasında bocalayıp esas bir çıkış yolunu bulamıyor Ordu Foto - Film Merkezi kurgu ve haber filimlerine devam ediyor (**Düşükler Yassıada'da**, 1960), zaman zaman bazı filim yapımcıları aynı türden denemelere girişiyor (**Türkün Mucizesi** Mill Film, 1960), bazı bakanlıklar eski gelenekleri sürdürmekle bazen başarılı sonuçlar elde ediyorlar (Orman Bakanlığı ve Lütfü Akad'ın **«Orman»** filmi) veya turistik türü tercih ediyorlar (Turizm ve Tanıtma'nın **«Türkiye'de Tatillerimiz»**, **«Bab-ı Ali'den»**), kimi yönetmenler ya bir kuruma sığınarak ya da yalnız başlarına bir sonuca varmağa çalışıyorlar (Kemal İnci ve **«Keklik ve Yoğurt»**, Attilâ Tokatlı ve **«Mezarlar»**).

Son durum bu, dönemden döneme uzayıp giden, aslında büyük bir değişiklik kaydetmeyen, zaman zaman kıpırdamalara, olumlu, ilginç - oysa sınırlı - denemeleri aşamayan bir durum, ve bir düzen.

Oysa

«Dokümanter (belge) filim çalışmalarının, bir ülkenin yalnız toplum yaşayışı, tarihi üzerine canlı bir belge olmaktan daha başka yararlı yönleri de vardır sinemacı yetiştirmenin en kestirme, en sağlam yollarından biri, bir sinemanın sağlam temellere oturtulmasını en iyi sağlıyan dokümanter (belge) filim çalışmalarıdır.» (Nijat Özön).

TEMEL FİLMOGRAFİ

1914 — **AYASTEFANOS'TAKİ RUS ABİDESİNİN YIKILIŞI**
Yap./Merkez Ordu Sinema Dairesi Gör./Fuat Uzkınay

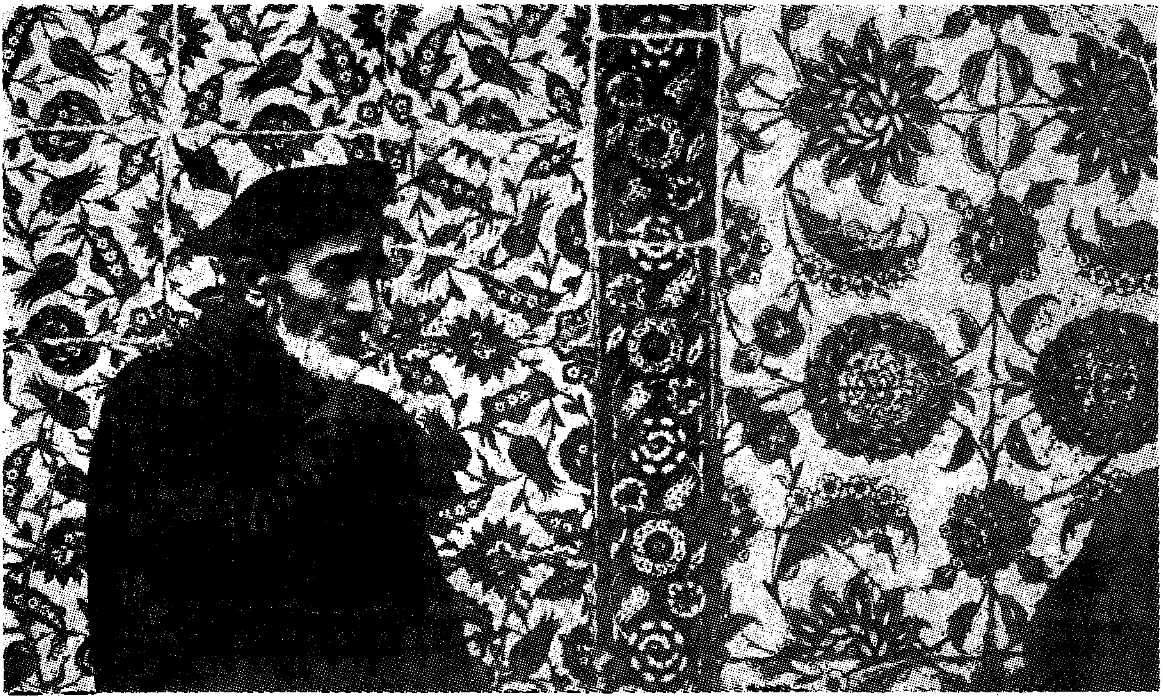
1916 — **SULTAN REŞAT'IN CENAZE MERASİMİ**
Yap./Merkez Ordu Sinema Dairesi Gör./Fuat Uzkınay

1916 — **VAHDETTİN'İN CÜLUS ALAYI**
Yap./Merkez Ordu Sinema Dairesi Gör/Fuat Uzkınay

1916 — **VAHDETTİN'İN KILIÇ ALAYI**
Yap./Merkez Ordu Sinema Dairesi Gör./Fuat Uzkınay

1922 — **İSTİKLAL/İZMİR ZAFERİ**
Yap./Merkez Ordu Sinema Dairesi

1923 — **ORDUNUN İSTANBULA GİRİŞİ**
Yap./Merkez Ordu Sinema Dairesi Gör./Fuat Uzkınay



RENK DUVARLARI / PIERRE BIRO / 1962



AKTAMAR / S. EYÜBOĞLU, A. ALBEK / 1963

1923 — **ZAFER YOLLARI**
Yap./Kemal Film - Gör./Fuat Uzkınay

1933 — **DÜĞÜN GECESİ/KANLI NİGÂR**
Yap./İpek Film Yön./Nazım Hikmet Gör./Cezmi Ar Oyn./Naşit Özcan, Fahri Gülünç, Kavuklu Ali, Zenne Necdet İnce.

1933 — **YENİ KARAGÖZ**
Yap./İpek Film Yön./Hazım Körmükçü

1934 — **İSTANBUL SENFONİSİ**
Yap./İpek Film Yön./Nazım Hikmet

1934 — **BURSA SENFONİSİ**
Yap./İpek Film Yön./Nazım Hikmet

1934 — **ANKARA TÜRKİYE'NİN KALBİDİR**
Yap./Basın - Yayın ve Turizm Bk. Yön./Sergei Yutkevich, Lev Oscarovich Arnstam

1934 — **TÜRK İNKİLÂBINDA TERAKKİ HAMLELERİ**
Yap./Ha - Ka Film Yön./Ester Shub ve Kemal Necati Çakuş

1951 — **İSTANBUL'UN 500 ÜNCÜ FETİH YILDÖNÜMÜ**
Yap./Atlas Film

1951 — **KORE GAZİLERİ**
Yap./Halk Film Yön./Seyfi Havaeri

1951 — **KORE'DE TÜRK KAHRAMANLARI**
Yap./Halk Film

1951 — **MEHMETÇİK KORE'DE**
Yap./Halk Film - Yön./Kenan Erginsoy

1954 — **BİR ŞEHRİN HİKÂYESİ**
Yön./İlhan Arakon

1954 — **ATATÜRK SEVGİSİ**
Yön./Münir Hayri Egeli

1956 — **HİTİT GÜNEŞİ**
Yön./S. Eyüboğlu, M. Ş. İpşiroğlu

1956 — **ANTALYA ORMANLARI**
Yön./S. Eyüboğlu

1957 — **SIYAH KALEM**
Yön./S. Eyüboğlu, M. Ş. İpşiroğlu

1957 — **DÜNYA HAVACILARI TÜRKİYE'DE**
Yap./Ordu Foto - Film Merkezi Yön./Metin Erksan

1959 — **ANADOLU'DA ROMA MOZAİKLERİ**
Yön./S. Eyüboğlu, M. Ş. İpşiroğlu

1959 — **KARANLIKTA RENKLER**
Yön./S. Eyüboğlu, M. Ş. İpşiroğlu

1950 — **DAĞLARI DELEN FERHAT**
Yapım/Basın Yayın ve Turizm Bk. Yön./ Şadan Kamil

1959 — **NEHİR VE UYGARLIK/BÜYÜK MENDERES VADİSİ**
Yap. Yön./Metin Erksan Gör./Mengü Yeğin

1960 — **ANADOLU YOLLARI**
Yön./Eyüboğlu, M. Ş. İpşiroğlu

1960 — **DÜŞÜKLER YASSIADA'DA**
Yap./Ordu Foto Film Merkezi

1960 — **TÜRKÜN MUCİZESİ**
Yap./Milli Film

1962 — **RENK DUVARLARI**
Yap./Eczacıbaşı Yön./P. Biro - Gör./J. J. Fiori

1963 — **YAŞAMAK İÇİN**
Yap./Eczacıbaşı Yön./S. Eyüboğlu, Ş. Eczacıbaşı Gör./İ. Arakon

1963 — **GÖREME**
Yap./Eczacıbaşı - Yön./P. Biro

1963 — **AKTAMAR**
Yön./S. Eyüboğlu, A. Albek

1964 — **KIRKPINAR**
Yap./Eczacıbaşı Yön./P. Biro

1965 — **NEMRUT TANRILARI**
Yön./S. Eyüboğlu, A. Albek

1965 — **ORMAN**
Yap./Orman Bakanlığı Yön./Lütfü Akad

1965 — **KEKLİK VE YOĞURT**
Yap./Silifke Müzik ve Folklor Derneği ve Kemal İnci - Yön./Kemal İnci Konuşma metni / Cengiz Tuncer Gör./Yılmaz Akay

1966 — **ESKİ ANTALYANIN SULARI**
Yön./Aziz Albek

1966 — **BEN ASİTAVANDAS**
Yön./Adnan Benk Gör./Aziz Albek.

belge filmi yönetmenlerimiz

ziya metin

Belgesel film yapmış yönetmenlerin kısa biyografilerini verirken, dört grubu ayrı tuttuk. Birinciler, tecimsel sinema piyasasında çalışan ve daha çok oyun filmlerile ünlenen yönetmenlerimiz; Lûtfi Akad, Şadan Kamil, Seyfi Havaeri, Münir Hayri Egeli gibi.. İkinciler; yabancı uluslardan olanlar; Sergey Yutkeviç, Lev Oskaroviç Arnstam, Ester Shub, Pierre Biro gibi.. Üçüncüler; yeni yeni belgesel film çevirmeğe başlamış yönetmenler; Attilâ Tokatlı, Kemâl İnci, Behlül Dal gibi.. Dördüncülerse 8 ve 16 mm. lik pelikülle çalışmaları nedeniyle şimdilik seyirci kitlelerine ulaşamamış olanlar.

Buraya aldığımız yönetmenlere dikkat edilirse, çoğu ya kameracılıktan gelme, ya da aynı zamanda kameracılığı da sürdürmekte olanlar. Zaten bir belgesel filmi ortaya çıkaran iki temel öğe kameracı ile yönetmendir. Senaryocu, oyuncu, dekorcu olmasa da olabilir. Çok kere de olmaz.

Bir de belge filmi yönetmeniyle, aktüaliteciler arasında ayrım yapmadık. Oysa vardır ayrım. Belgesel filmde estetik kaygılar ve yaratıcılık ağır basar. Bu da en önemli noktadır.

Aziz ALBEK

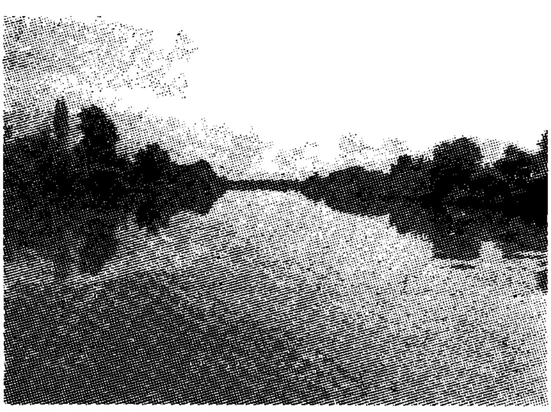
Doğumu 1923, İstanbul. Sinematek Derneği kurucularından. Asıl mesleği arkeoloji olan Albek, uzun yıllardan beri İ.Ü. Edebiyat Fakültesi kültür filmleri bölümünü idare etmektedir. Bu kurum adına yapılan filmlerin çoğunda kameracı, kurgucu ve yönetmen olarak çalışmıştır. Kameracılıkta edindiği zengin deneyler sonucu «Ben Asitavandas» filminde ustalığının doruğuna varmıştır. Biri Sabahattin Eyüboğlu ile birlikte, biri de tek başına - **Eski Antalyanın Suları** (1966) - iki belge filmi yönetmiştir.

İlhan G. ARAKON

Doğumu 1926. Fotoğraf yönetmeni olarak 1945 denberi birçok oyun filmi çekmiştir. Yurdumuzda renkli filmin teknik koşullarını en iyi bilen ve uygulayan kimse olarak bilinir. Yönetmen olarak çevirdiği ünlü **«Bir Şehrin Hikâyesi»** (1954) adlı belge filmi, biraz duruk yapısına rağmen, görüntü düzenlemesi ve gözlem bakımından çok olumlu karşılanmıştır.

Adnan BENK

Doğumu 1922, Paris. Sinematek Derneğinin kurucularından olan Benk, İstanbul Üniversitesi öğretim üyeliği ile, tiyatro eleştirmeciliğini birlikte yürütürken, sinemayla ilgilenmeğe başlamıştır. Önce 1956 yılında Dünya gazetesinde çevri film eleştirmeleri derlemeğe başlamış, sonra Edebiyat Fakültesinin belge filmlerinde danışman, ses ve müzik düzenleyicisi ve kurgucu olarak çalışmıştır. Yönetmen olarak aynı kurum adına **«Ben Asitavandas»** (1966) adlı filmi çevirmiştir. Bu film görüntü diliyle, ses müzik uyuşumunu ustalıkla gerçekleştirmekteydi.



ESKİ ANTALYA'NIN SULARI / A. ALBEK



BEN ASİTAVANDAS / A. BENK

Kemal Necati ÇAKUŞ

1903 doğumlu. 1923 yılında Macaristanda kameracılığa başladı. Sonra Türkiyeye gelerek, Muhsin Ertuğrula yönetmen yardımcısı oldu. Kaçakçılar, Bir Millet Uyanıyor, Söz Bir Allah Bir, Leblebici Horhor v.b. filmlerinde çalıştı. Asıl meslek hayatını uzun yıllar Matbuat Umum Müdürlüğü'ne yaptığı kısa belge ve aktüalite filmlerile sürdürdü. Sonradan tecimsel oyun filmleri yönetmenliği de yaptı. En önemli filmi Rus yönetmen Ester Shub ile birlikte hazırladıkları **«Türk İnkılâbında Terakkî Hamleleri»** (1934-37) dir. Bu film, Cumhuriyetin onuncu yılından sonra yurdumuza gelen sovyet kameracılarının çektikleri parçalarla, İngilizlerin Çanakkaleye saldırdıkları sırada çektikleri parçalar temel alınarak, kurgu yoluyla yapılmıştır.

Nusret ERASLAN

Bugün albay rütbesile «T.C. Ordusu Foto Film Merkezi» nin başında bulunan Eraslan, ordu adına birçok kısa ve orta metrajlı belge filmleri yapmış, ayrıca emrindeki kuruluşların genişleyip, çağdaş teknik ölçüye varması için çaba sarfetmiştir. Tecimsel piyasa için üç adet uzun metrajlı oyun filmi de çevirmiştir. Bunların dışında da, Yassırada duruşmaları sırasında çektiği üç uzun metrajlı belge filmi de vardır. İkisi piyasaya çıkmıştır: **«Düşükler Yassıadada»** (1960), **«Düşüklerin İç Yüzü»** (1960). Filmleri arasında sinema dilini kullanmak bakımından dikkati çekeni, ordudaki subayların ve ailelerinin günlük hayatlarını anlatan **«Şanlı Ordumda Bir Sene»** dir (1956).

Kenan ERGİNSOY

1967 yılında ölen Erginsoy, 1914 den başlayarak «Müdafaa-i Milliye Cemiyeti» adına sayısız aktüalite filmlerinin kameracılığını yapmıştır. Aynı görevi Birinci Dünya Savaşından sonra Münih'te, Cumhuriyetten sonra da «Matbuat Umum Müdürlüğü» nün film bölümünde uzun yıllar sürdürmüştür. 1951 yılında Halk Film adına yaptığı **«Mehmetçik Kore'de»** adlı belgesel filmden sonra meslekten çekilmiştir.



NEMRUT TANRILARI / S. EYUBOĞLU, A. ALBEK

Sabahattin EYÜBOĞLU

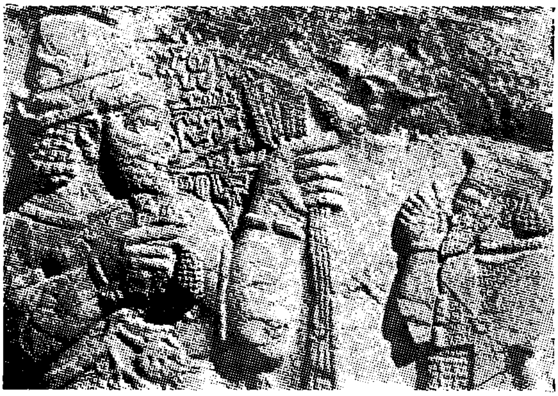
1909 da Trabzonda doğdu. Yüksek öğrenimini Fransada tamamlayan ve Sinematek Derneğinin kurucularından olan Eyüboğlu, sinemayla bir yazar olarak İkinci Dünya Savaşından bir süre sonra Paris'ten **«Varlık»** dergisine gönderdiği yazılarla ilgilenmeğe başlamıştır. Birçok kitaplar yazıp, çeviriler yaptıktan sonra, 48 yaşında iken **«Hitit Güneşi»** adlı ünlü filmle yönetmenliğe girdi.Bu devre içinde İstanbul Universitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi bölümünün bütün kültür filmlerinin hazırlanmasında M. Ş. İpşiroğlu, A. Benk ve A. Albek ile birlikte önayak olmuştur. 10 film çevirmiştir. Bunların içinde sinema dilini en iyi kullananlar M. Ş. İpşiroğlu ile **«Sûrnâme»** (1959), Ş. Eczacıbaşı ile **«Yaşamak İçin»** (1963) dir.

Nâzım HİKMET

Doğumu 1902 Selânik, ölümü 1963 Moskova. Nâzım Hikmetin sinemayla ilişkisi 1932'lerde başlıyor. Dublajcılık ve senaryoculukla sürdürdüğü sinema çalışmaları sırasında beş filmin de yönetmenliğini yaptı. Bunlardan ikisi tam anlamıyla belge filmleridir. **«İstanbul Senfonisi»** (1934) ve **«Bursa Senfonisi»** (1934). Bir tanesi de, asıl amacı tarihsel orta oyununu belgelemek olan otantik oyunculara oynattığı **«Düğün Gecesi - Kanlı Nigâr»** (1933) dır.

Mazhar Şevket İPŞİROĞLU

1908 yılında İstanbulda doğdu. Sinematek Derneğinin kurucularındandır. Uzun yıllardır İstanbul Üniversitesi profesörlerinden olup, sanat tarihçiliğindeki ünü yanında, Sabahattin Eyüboğlu ile birlikte çevirdikleri altı kısa metrajlı belge filmiyle de sinemaya yatkınlığını ve sevgisini ortaya koymuştur.



HİTİT GUNEŞİ / S. EYUBOĞLU, M. Ş. İPŞİROĞLU

Fuat UZKINAY

1914 kasımının ondördünden başlayarak uzun bir sürede çektiği **«Ayestefanos'taki Rus Âbidesinin Yıkılışı»** adlı 300 metrelik aktüalite filmiyle sinemacılığa başlayan Uzkınay, kameracıydı. Kameracılığını, Cumhuriyetin ilânına kadar oyun filmlerinde de sürdürdü. 1918 de **Mürebbiye, Bîcan Efendi Vekilharç, Binnaz**; 1923 de **Nur Baba**.. 1922-23 yıllarında Kemal Film adına çevirdiği **«Zafer Yollarında»** adlı orta metreli belge filmiyle yönetmen olarak en önemli eserini vermiş oldu. Bu, sonradan temsil edilmiş bir belge filmiydi. Büyük taarruzdan kurtuluşa kadar geçen olayları yaşayan askerler tekrar canlandırmışlar, Uzkınay da filme çekmişti. «Merkez Ordu Sinema Dairesi», «Mâlûl Gaziler Cemiyeti» ve Cumhuriyet Hükûmetleri adına yaptığı aktüalite ve belge filmlerinin sayısı tesbit edilemiyecek kadar çoktur.

bir senaryo : yeryüzünün tüm belleği

toute la mémoire du monde

Yönetmen **Alain RESNAIS**
Hazırlayan **Remo FORLANI**
Görüntüler **Ghislain CLOQUET**
Müzik **Maurice JARRE**
Yapım **Pierre BRAUMBERGER**
Dağıtım **La Pléiade (Paris)**
Konuşan **Jacques DUMESNIL**
Orkestra Yönetimi **Georges DELERUE**
Laboratuar **Eclair**
Ses kaydı **Studio Marignan**
Renk **Siyah - Beyaz**
Uzunluk : **604 metre**

Tanıtma yazılarından önce aşağıdaki yazılar geçer
«Bu filmi gerçekleştirenler
Ulusal Kitaplığa
Genel Yönetmeni Julien Cain'e
Bütün memurlarına
Kitaplık memurları, yardımcılar, depo memurları, bekçiler, işçilere,
Çekim sırasında kendilerine gösterilen geniş kolaylıklar için teşekkürlerini belirtirler.»
Bir mikrofon çekimi; çevresinde bir an döner sonra oraya yığılmış kitap ve baskılara geçeriz.

Ses, off : Bellekleri kısa olduğu için, insanlar sayısız düşünme canavarları toplarlar.

Alıcı, geçerken, terkedilmiş gazete yığınları, ya da tıkabasa doldurulmuş sandıklar, yahut da kemirilmiş kenarlarının eskiliğini ortaya koydukları kalın ciltleri göstererek, mehzen kubbelerinin, ölgün bir biçimde ışıklandırılmış alçak tavanların altından, bir salondan öbürüne kayar. Birden, yukarıdan bırakılmış gibi bir tel'in ucunda, alıcı ile bu dekor arasında bir mikrofon belirir. Biraz sonra geçecek sözlerin okunuşu süresince biraz korkutucu, devinimsiz, orada kalacaktır.

— Çatlayacak kadar dolu ambarlar önünde insanlar bu yazı kütlesinin, bu sözcük yığınının altında kalmaktan korkarlar. O zaman özgürlüklerini emniyet altına almak için, kaleler inşa ederler.

Ulusal Kitaplığın cam kubbesi üzerine eğim.
Aynı çekim, daha yakın.
Cam kubbenin yakın çekimi.
Kitaplığın, çinko levhalarından yapılmış testere dişleri gibi damı boyunca ileri sağlayan merdivenleriyle, kitaplığın kubbesi boyunca sağa panoramik.
Kemerlerin altında, alıcının peşinde ileri kaydırma ile, kubbenin çevresini dolanırız.
Kitaplığın içinde, karşı - eğim olarak, galerilerin birinde ilerleyen ayaklar altında ileri kaydırma. Üst galelerinin demir parmaklıkları arasından, yürüyen adam üzerine (kentli giysileri, şapka) eğim.
Asansöre biner, çıkarız. Büyük okuma salonunun, tepelerinden gün ışığı gören, birbirine eş birçok kubbeden oluşmuş tavanına karşı - eğim.
Karşı eğim çekiminin, yücelik ve sert görüntüsünü ortaya çıkardığı bir merdivenin önünden geçeriz.
Hafif karşı - eğim'den geri - kaydırma ile, elinde tuttuğu bir sayfayı okumakta olan bir kadın heykeli belirir; öyle ki, sanki kadın, okumasını kesmeden, bize yüzünü göstermek istermişçesine, kolunu indirmektedir.
Kitap dolu raflarının duvarlarını oluşturduğu ve aralıklı olarak başka yolların kestiği, kitaplığın dar yollarından birinde iki tane ileri - kaydırma.
Yalnızca sağ yanının kitap raflarıyla dolu olduğu bir geçitte kısa kaydırma. Solda, bir merdiven trabzanı. Hemen sonra, sola bir çevrinme ile, eğim olarak, Ulusal Kitaplığın büyük okuma salonunun bir bölümünü gösterir.

— Paris'te sözcüklerin tutuklu bulundukları yer, Ulusal Kitaplıktır. Burada, Fransa'da basılan herşey bulunur.

Okuma salonu üzerine yeniden eğim.

— İnsan elinin çizdiği bütün im'ler en zengin bölümünde toplanmışlardır : El yazmaları bölümü.

Dar, uzun, modern düzenli el yazmaları bölümünü göstermek için, aydınlatmanın, içinden yapıldığı tavanda biten aşağı yukarı hareketi.

— Gündelikler bölümünün okuma salonunda, her zaman değişen bir gösteri sürüp gider. Burada dünya gazetelerinin çoğu okunur.

Açık gazetelerin arkasındaki okuyucularıyla, salon üzerine eğim olarak, sola çevrinme.

— Basma'lar bölümünde, bütün resimler; gravür, taş basması, hattâ fotoğraf olsun, saklanır: bu bir müzedir!

Masalar boyunca geçeriz. İnsanlar resimler üzerine eğilmişlerdir.

— Madalyalar bölümü de müzedir. Buraya ilk hazineleri toplayan XIV. Louis'dir.

Madalyalar bölümünü bize göstermek için, onu koruyan parmaklığın demirden motifleri arkasından alıcı yavaşça yerden yükselir.

— Yıldızlar, gezegenler, göktaşları, başkentler ve taşraları, haritalar ve plânlar bölümünde elimizin altındadır.

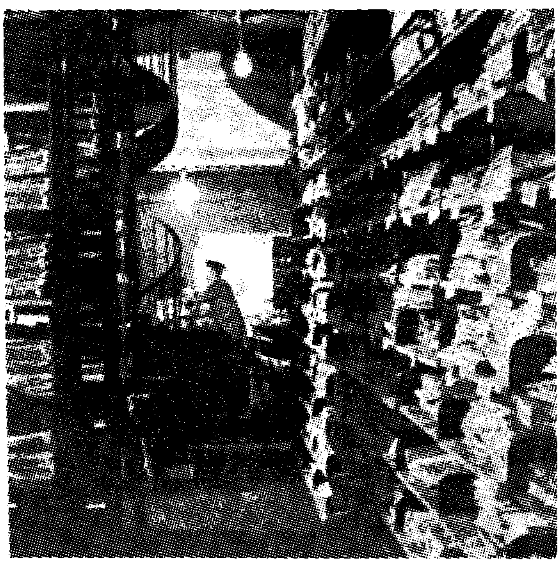
Alıcı bir an için bütün perdeyi kaplayan bir yer küresinin arkasından yükselerek, iki uzun masanın doldurduğu bir salonu ortaya çıkarır Bir adam, masalardan birinin ucunda bir belge incelemektedir Yalnızdır. Masaların üstünde siperleriyle, yüksek lâmbalar.

— Basım'ın az olduğu bir dönemde kurulan Ulusal Kitaplık, şimdi her yüzyıl 3 milyon ciltle zenginleşmektedir.

Dışarısı. Bir inşaat şantiyesi. Göğü bir vinç kaplamaktadır. Alıcı geri - kaydırma ile yeni bitmekte olan beton bınaların kubbelerinin altına girer.

— Patlamayı önlemek için sürekli olarak, toprakta daha derine kapanıyor, gökte daha yükseğe çıkıyor.

Alıcı, göğü dolduran yapı iskelelerini terkederek, gerilemesini durdurmadan, sağa, karanlığa döner, geçerken dikine madensel yapılar gösterir kubbede, son bir ışık deliği.



Birbiri arkasından çeşitli kapılar üzerindeki aşağıdaki yazılara karşı - eğim'ler

BASKI BÖLÜMÜ

ÇALIŞMA SALONU

Sonra

BASMA'LAR BÖLÜMÜ

Sonra

MADALYALAR

VE

ANTİKALAR

Sonra, gündelikler salonunun açılışını ansıtmak için hazırlanmış bir tabelâ.

Sonra

HARİTALAR VE PLÂNLAR

Sonra

EL YAZMALARI

Bu çekimlerin herbiri, ister sağdan, ister soldan olsun, sırayla, yazıları okumakta olan bir erkekle bir kadının yüzleri ile «desteklenir»

— Bu dev bellekten yararlanmanın olanaklı olması için, içindeki hazinelerin sorumluları onları tanımlarlar. Yöntemli bir biçimde onları ayırırlar, incelerler, sınıflandırırlar, numaralarlar.

Fişleri inceleyen görevliler üzerine karşı - eğim. Sonra; fiş dolu bir kutuyu taşıyan genç bir kadını izledikten sonra, alıcı Yunan heykellerine doğru yükselerek, Pallas ya da Demeter'in çok arı bir profil'i üzerinde durur.

— Ulusal Kitaplık'ta korunmakta olan 6 milyon kitapla 5 milyon basma'yı saymak için yüzyıllar gerekmiştir.

Alıcı XIV. Louis'nin büst'ünün çevresinde döner.

— Vazgeçilemeyecek bir iş, çünkü katalogsuz, bu kale, yolsuz bir ülkeden başka bir şey olmaz.

Eski bir kitap kapağı çekimi.

«KRALIN KİTAPLIĞINDAKİ

KİTAPLARIN KATALOĞU

—oOo—

EDEBİYAT

—oOo—

Birinci cilt»

— Zamanla yasalara dönüşen disiplinler koymak gerekti.

Alıcı yeniden XIV. Louis'nin yüzünün önünden geçer, sonra «surimpression» ile suların yansıdığı dağınık belgeler üzerinde durur.

— Bilgilerimizin bütününü saymak için anahtar sözcüklere başvurmak gerekir.

Alıcı aynı büst'ün yüz çizgilerinde bir daha yükselir, sonra benzer bir devinimle Europe, Eugène, Ethyle sözcüklerinin yer aldıkları maden gözleri saptar.

— Zamanla, özelliğinin her zaman ekler yapılmak olduğu «büyük baskı katalogu» doğdu.

Gitgide daha hızlı olarak, uzun ciltli kitap sıraları gözlerimizin önünden geçer, görüntü bulanıklaşıncaya dek; sonra bölümleme numaralarını okumamızı sağlayacak biçimde yavaşlar 178, 179, 180, 181.

— Örnek bir bellek olarak, Ulusal Kitaplık, Fransa'da basılan herşeyi toplar.

«Surimpression» ile Ulusal Kitaplığın bulunduğu semtin havadan çekilmiş bir görüntüsü üzerinde, bir astroloji kitabından alınmış bir bellek resmi (beyinsi bir kütle, çepeçevre gözlerle delinmiş) birden, kitaplığın üzerinde erir ve kubbesinin ardında kaybolur.

Kitaplığın ana kapısı.

Posta İdaresi'nin üç memuru omuzlarında ağır çantalar, bize doğru ilerlerler, sağa dönerler. Onları bir yeraltı merdiveninin girişine değin izleriz. Merdivenden inerler ve gözden kaybolurlar.

— Bir tek bölüm, gündelikler bölümü, günde 200 kg. kâğıt sindirmelidir : Gazeteler, dergiler, belletenler, yıllıklar ve almanaklar.

Bir posta çantasının yakın çekimi.

Bir adam çantayı alır, bir masaya boşaltır. İki el dağınık gazeteleri ayırır, sınıflandırır.

Alıcı, paket dolu raflardan bu paketlere benzer bir başkasını yapmakta olan bir memura eğilir. Bir başka memurun katlarını açtığı ve üstüste koyduğu gazetelerle dopdolu bir masa boyunca geri - kaydırma.

— Dağılmış bir kolleksiyon, değerini yitirir. Bu yüzden burada en küçük dikkatsizlik hatâsı yasaktır. Eksik bir sayı varsa, istenir.

Birbiri arkasından önce bir erkek, sonra bir kadın memurun gazeteleri sınıflandırmaları, masalar, raflar üzerinde düzenlemeleri görülür.

— Bu baskıların kimileri tek bir kez bile incelenecek olsalar, onları korumak gerekir, bu, oyunun kuralıdır !

Fişlerin bulunduğu göz ve rafların genel görünüşü.

— Bu kolleksiyonlar arasında Ardennes'lerin küçük bir gazetesinin yayımladığı, Rimbaud'nun ilk yazısı bulundu. Bu sayfaların, böyle bir yazıyı içlerinde taşıyıp taşımadıklarını kim bilebilir?

Uzun bir masayı kaplayan bir baskı yığınına eğim. Alıcı, bir gazete yığınında yükselir.

— Uygarlığımızın tanıklığını, yarın en emin biçimde neyin yapacağını kim bilir?



Alıcı gazete yığınının tepesine ulaşmıştır. Bunlar resimli haftalıklardır. En arı amerikan stilindeki kapağı, işte: Mandrake, sihirbazlar kralı. Ve altında, Dünyada X boyutlu savaş. Alıcı daha da yükselerek başka başlıkların ayırdedilmelerini sağlar: Balinalar Mezarlığı, Dick Trac, vb.

— Ulusal Kitaplığın zenginleşmesi için dört kaynak vardır. Bağışlar, alımlar, değiş - tokuşlar ve başlıcası devlet nüshası.

16. Yüzyılda kurulan devlet nüshası sistemi, yayımcı ve matbaacıları her yayımlanan yapıtın birçok örneğini, Ulusal Kitaplığa göndermekle yükümlü kılar.

Kitaplığın, danışma bürosunun camlarının, perdelerinin arkasından alıcı, omuzunda bir paketle, bir adamın geçişini izler. Aynı adamı, alıcı bu kez büronun içinde, gerisinde bir memurun bulunduğu bir masanın önünde yakalar. Adam paketini bırakır. Depo kâğıdını imzalatır, çıkar.

Memurun ellerinin açtığı paketin yakın çekimi. 10'a yakın küçük kitap belirir. Başlıkları Mars'tır. Bir genç kadın fotoğrafı kapağı resimler.

— Bir kitabın Ulusal Kitaplığa girdiğini, artık bir daha çıkamayacağını göstermek için...

Memur bir mühür alır, kitabın dizin sayfasını damgalar

— damgalanır.

Damga numarası üzerine yakın çekim. DL — 20 .6. 1956, 7675. Sonra galeriler üzerine çekim. Alıcı merdivenleri iner, sonra kitap dolu masaların arasına yönelen bir genç kadını izler.

Kitaplar üzerine eğim.

Biraz önce damgalanan kitabı uzatan bir memurun önünde kapı açılır.

— Bırakılan kitap önce, Fransadaki bütün yayımcıların yer aldığı fişler üzerinde gösterilir.

Bir memur kitabı alarak fişini bir göze yerleştirir, bir merdiven iner ve bir başka memura verir. (eğim)

— Türünü belirten fiş, dizin'ine göre düzenlenir.

Iki el dizin'in bulunduğu sayfayı açar.

— Sonra, tutuklu, sınıflandırma gününün gelmesini bekler.

Bir el, kitabı bir rafın üzerinde sıralanmış başka kitapların yanına koyar. Parmaklıklı bir kapı, üzerine kapanır

— Haftada bir kez, kitaplar, katalog servisinin çeşitli kısımlarına dağılmak üzere bir ayırıma tabi tutulurlar.

Bir masanın üzerinde dağınık duran ve tersten görünen birkaç kitap üzerine eğim. Kitabımız (Mars) onların arasındadır. Eller ayırır ve sınıflandırırlar.

— Bunun gibi, kimileri, kolleksiyon fişlerine yazılırlar.

Fiş kutusu, iki el, yanda açık kitap. Bir fiş yazmakta olan el.

— Kitap tanımlanır. Hangi bilime bağlı olduğu saptanır. Künyesi çıkarılır.

Kitabımızın dizin sayfasının yakın çekimi. Şunlar okunur:

YON VERME MASASI
ŞAFAK ZAMANININ PORTAKALLARI
PASKALYA ÖNCESİ MART AYI
X IŞINLARI
GÜNÜN SONU
WELLES'TEN DOMENACH'A vb.

— Fihrist'e eklenir, elektronik olarak, kimliği yayılır.

Ellerin yanında, tamamlanmış elyazması fiş. Çalışmakta olan makinelerin silindirleri. Delinmiş fişler bir kutunun içine düşerler.

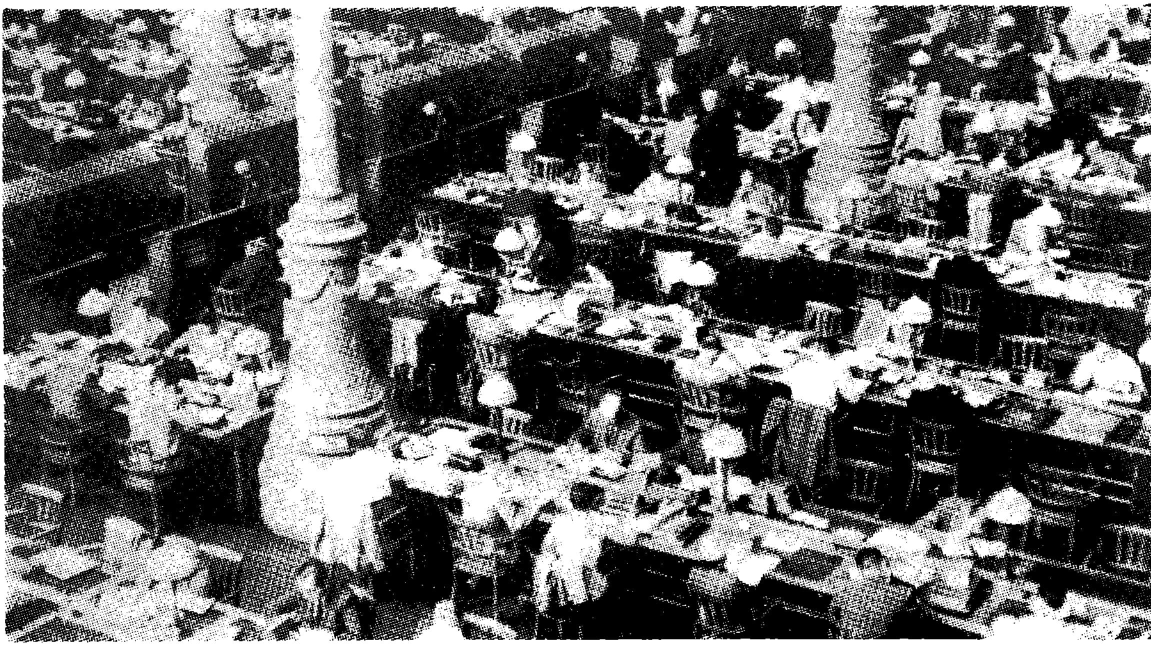
— Onu tanıtan yirmi fiş çeşitli dosyaların içine, bu katalog servisini, Ulusal Kitaplığın beyni yapan öbür milyonlarca fişin arasına eklenir.

Fiş dolaplarının yanında bir kadın memur. Yakın çekim olarak saymak ve ayırmakta olan iki el. Kutularında fişlerin yakın çekimi.

Alıcı fiş dolabının yakın çekiminden yükselerek, buna benzer dolapların sıraladığı geniş bir salonu ortaya çıkarır.

— Bir harf, rakamlar, gözlerin birinde alacağı yeri belirtirler.

Kitabın sol köşesine yapıştırılmış yuvarlak bir pul üzeri-



ne imsel harf ve rakamlar yazan kalemi tutan elin yakın çekimi.

— Sınıflandıktan sonra, kitap, 100 km. uzunluğundaki rafların labirentinde kendisine ayrılmış kesin noktayı alır.

Bir memur kitabı, diğerlerinin arasında bir arabanın üzerine koyar.

Merdivenin dörtköşe ve sert kafesinin üzerinden eğim.

Raflar arasında arabayı iten memura dönüş.

Alıcı, arabaya bindirilmiş olarak, raflar arasında ileri - kaydırma.

Alıcı memuru yine karşıdan alır, geçmesini bekler, bir süre sırtından izler, sonra üst katların geçitlerine doğru yükselir. Orada devinimini çember biçiminde bir merdiveninkine uydurur. Aynı zamanda oradan bir kadın memur geçmektedir.

Bir asansördeyiz. Yükseliriz. Camın arkasından tek tek geride kalan sahanlıklar görülür.

Sahanlıklardan birinde, asansör kafesinin karşısındayız. Asansör yeni durmaktadır. Memuru ve arabasını, bir koridor boyunca, karşıdan izlemek için geri - kaydırma.

— İşte, kendi dekoru içinde kitap.

Nihayet bir çeşit çıkmaz. Araba orada, kitap da üzerindedir. Sağda bulunan raflar oraya değin izlediğimiz geçidi keser. Göğe bakan bir pencereyle son bulan, kısa bir yan geçitte bulunuyoruz.

— Yakında bu eski tavanarası yokolacak, gerçekten yirmi yıldan beri, sürekli başkalaşımlar, Ulusal Kitaplığı, dünyanın en modern olanı yapmaya yöneliyor.

Diğerlerinin yanına bir rafa konmuş olan kitabın iki çekimi.

— Sessiz kale, Ulusal Kitaplık sayılamayacak hazineleri kendinde bulundurur.

Bir pencereden, otomobillerle dolu dar bir sokağa eğim.

— Birçokları burada durulmasını haketmişlerdir.

Alıcı sokaktan ayrılır, pencerenin camları üzerinde bir an durarak içeri girer, aşağıya, sokağa bakmakta olan kasketli bir bekçide durur.

— Burada, en değerli, en güzel, en ender olanı kim söyleyebilir ki?

Ciltlenmiş kitapların çekimi.

— Goncourt'ların henüz yayınlanmamış günlüklerinin el yazması mı?

1511 rakamıyla belirlenmiş bir kapı, ciltli ya da ciltsiz, şurada burada yığılmış çeşitli el yazmalarının ve bir bavulun üzerine açılır.

— Artık kimsenin çözemediği Codex Peresianus mu? Harry Dickson'un bugün bulunamayan anıları mı? Ancak 1974'te açılacak özel defterler mi? Pascal'in Düşünceler'inin el yazması? Ya da Emile Zola'nın yazıtlarının tümü mü? Bağdad çakılı ve onu çevreleyen mücevherler? Villard de Honnecourt'un kroki albümü mü? Ya da; Bir kraliyet madalyonu? Victor Hugo'nun dev el yazmaları? Cabot'nun dünya haritası? II. Henri arması vurulmuş cilt? Paris'in ilk baskısı bu kitap? Charlemagne'in dua kitabı? Saint Sever'in mahşer'i? Bu Mantegna? Bu Dürer? Bu Redon?

Her kitap, belge ya da sanat yapıtının okunuşunda, görüntüleri perdeye yakın çekim olarak yansır. Böylece 1974'te açılacak olan özel defterin Romain Rolland'ın günlüğü olduğu öğrenilir; elle yazılmış ve bir çeşit kutuya yapıştırılmış bir etiket bunu doğrular.

— Burada heryerde, ender, tek, değerli, bulunmaz olan sızar.

Kolunun altında altın kakmalı devasa bir ciltle bir memur geçer. Bir süre yanyana onu izleriz, sonra sağa döner, ve yüksek kemerlerin altında ağır adımlarla uzaklaşır.

— Bu zenginliklerin korunmaları gerekir. Bu yüzden, hava kontrol edilir, atmosferi ayarlanır. Kaptan Nemo'nunkinime eş bir makine düzeni ısıyı,

kâğıtlara, derilere, parşömenlere uygun bir derecede sürekli olarak tutar.

Salonun çevresini, yerden tavana, kaplayan elektrik tablaları üzerine çevrinme. Büyük borular, çeşitli makinelerle dolu bir başka bölmenin üzerine eğim.

— Gece gündüz, denetim sürer. Ne yapıp yapıp, «yıkım» yenilgiye uğratılmalıdır.

Hızlı adımlarla bir işçi geçer. Alıcı aynı adamı, bir yeraltı galerisinde, elinde bir cep feneri olduğu halde, karşıdan alır.

— Yağlı bir ilâç ciltleri korur.

Bir adam, kitaplardan birinin deriden kapağını yağlar.

— Yitik uygarlıkların yazıtları onarılır.

Sami kökünden olduğu anlaşılan büyük yazıların kapladığı ve bir elin nazik bir biçimde sayfalarını çevirdiği bir parşömen cildi.

— Böcek delikleri tıkanır, dağılmış sayfalar bir araya getirilerek yapıştırılır.

Bu işleri yapmakta olan genç bir kadının üzerine peşpeşe iki eğim.

— Kitaplar aşılanır.

Saygılı bir cildin kapağına büyük bir enjektör yardımıyla bir sıvı dolduran ellerin eğim olarak yakın çekimi.

— Kılıfa konur.

Bir kitap kapağının yüzünü ovalayan bir kadın memurun üzerine eğim.

— Bir plâstik koruyucu, harita ve plânları yalıtır.

Plâstiğin parlak yüzeyi üzerine eğilmiş bir yüz görüntüsü.

— Eskimekten korunsun diye dosyalar devinen silindirler üzerine yerleştirilir.

Karton bir dosyayı yatay olarak, dikkatlice bir göze yerleştirmekte olan bir adam üzerine karşı - eğim.

Kaymayı kolaylaştıran bir silindirin yakın çekimi.

— Odundan yapılmış kâğıdının kendi kendini yok ettiği gazetelerin ise mikrofilmi çekilecektir.

Başlığı olan «Marsilya İşareti» sözlerinin açık olarak okunduğu bir gazetenin yakın çekimi.

Aynı gazetenin iki ayrı çekimi.

— Bir kere ele geçtikten sonra...

Beyaz çalışma giysileri içinde bir adam geçer.

— ..bu görüntüler, yokolabilen belgelerin belleklerini sonsuza götürecektir.

Bir fotoğraf atelyesi.

— Ama ölüme karşı bu ağır savaş sürüp giderken, çağrılar salınmıştır.

Bir kadın memur, bir kâğıdı küçük bir silindir kaba yerleştirir ve onu hava ile çalışan bir ulaştırma borusunun ağzından içeri atar.

— Bu odaların labirentinde, aralıksız olarak mesajlar patlar.

Alıcı bir hava borusu grubu boyunca gider, aralarından birini ayırır, onunla aşağı iner ve varış yerinin ağzında bulunan kabul sepetine düşmekte olan, biraz önce gönderilmiş kap üzerinde durur.

Masasında oturan, silindir kabın gelmesi ile, sepete yönelen, mesajı okuyan ve geçitler labirentine giren memurun çekimi; alıcı adamı izler.

— Bulunan kitabın yerini, bir fiş alır. Bu, onun «hayaleti» dir.

Kitabı raftan alıp, içindeki fişi çıkaran ve boş kalmış yere bırakan bir elin çekimi. Memuru koridordan koridora, bir merdivene, istenen kitabı bıraktığı bir yük asansörünün kafesine doğru izleriz.

Sonra galerilerde dolaşarak, bir arabayı itmekte, bir kitabı elde ya da omuzda taşımakta, uzun bir yürüyüşten sonra bir odanın ışığını yakıp, ona ayrılmış bulunan yerde bir kitabı bırakmakta olan memurlarla karşılaşırız.

— Kitap ve fişinin kimliklerinin son bir denetimi, son bir incelemesi.

Kitap yüklü bir arabayı itmekte olan bir adam üzerine eğim. Bir masaya yaklaşır, oradaki memur, kitaplardan birini seçer.

Geometrik bir biçimde yerleştirilmiş dolap ve gözler arasında yol alan adam ve arabası üzerine daha yüksekten eğim.

— Ve işte, varoluşu için, aynanın içinden geçmekten daha sonsal bir çözüme, en uygun çizgiye doğru yürümekte olan kitap.

Adam ve araba, kitaplığın ıssız ve yarı gizli geçitler bölgesini aşarak, kalabalık ve kımıltılı büyük okuma salonuna girerler, orada kaybolurlar.

— Artık aynı kitap değildir : bir an önce, soyut, ilgisiz, bütün kitapların aralarında eşit oldukları, tanrının insanlara gösterdiği ilgi kadar buzlu bir sevecenlikten hep birlikte yararlandıkları evrensel belleğin bir bölüğünü oluşturuyordu. İşte, seçilmiş, yeğ görülmüş, okuyucusu için vazgeçilmez olarak...

Okuyucuların, sessiz, başları eğik çalışmakta oldukları masalar boyunca uzunlamasına panoramik.

— kâğıt çiğneyen, herbiri belli bir işe koşulu olmakla benzerlerinden zorunlu olarak ayrılan, bu sahte böcekleri beslemek için galerisinden koparılmış kitap.

Perspektif olarak görülen, aralarında bir bekçinin dolaştığı masalar üzerine eğim.

Peşpeşe, salonun iki pan'ı. Deviniminde alıcı, bir an bütün perdeyi kaplayan bir direğin arkasından geçer. Sonra yeniden, bu kez daha uzaktan ve eğim olarak, bütünüyle bir katedral'in kubbe altı'sı gibi okuma salonunu görür.

— Astrofizik, fizyoloji, dinbilim, sistematik, dilbilim, kozmoloji, mekanik, mantık, deyişe, teknoloji.. Burada bütün bilinmeyenlerin çözümleneceği bir zaman kendisini gösterir...

Alıcı çevrinmesini sürdürür. Salon karınca sürüsü gibi sanlarla doludur. Bir direk yeniden görüntüyü örter.

— bu evrenin - ve kimi başkalarının - anahtarlarını teslim edeceği bir zaman.

Ciltli ve özenli bir biçimde sıralanmış kitapların bulunduğu raflar üzerine kaydırma.

— Ve bu, yalnızca, kendi evrensel bellek parçaları önüne oturmuş bu okuyucuların...

Masalar ve büyük salondaki okuyucuların üzerine dikey eğim.

— ... belki de çok güzel bir ad taşıyan, mutluluk adındaki aynı giz'in parçalarını uc uca koymaları sayesinde.

Kubbenin en yüksek yerinden, büyük okuma salonu üzerine ilkinden biraz değişik eğim.

Çeviren : **Jak ŞALOM**

bir yönetmen konuşuyor : feridun erol

Polonya'da bir Türk yönetmeni var: Feridun Erol. Orada doğma, 29 yıl önce; orada büyüme. Şu anda İstanbul'da kısa bir süre için. Ama yine gelecek. Bu kez bütünlük. Polonya'da bir Türk yönetmeninin olması önemli değil. Onemli olan, bu Türk yönetmeninin çevirdiği filmle 1967 Uluslararası Cinestud (Sinema Okulları Öğrencileri Şenliği) şenliğinde büyük ödülü koparması. İki yıl politeknik okudu Feridun Erol, sinemaya, Lodz Sinema Okuluna girmeden önce. Dört yıl okudu 1966'ya dek. Görüntü yönetmenliği bölümünü bitirdi. Sonra yönetmen'lik bölümünün son sınıfına kabul ediliş; 1967 de yönetmen olarak mezun olma. Aynı yıl bir büyük ödül Bir başlangıç olmasını dileyelim. J. Ş.

— Polonya'nın sinema alanındaki erken çıkışını çok iyi bir sinema okuluna sahip olmasına bağlamalı bence. Çok ağır bir çalışma programı var Lodz'un haftada 56 ders saati. Sonra, kendilerini kabul ettiren ilk yönetmenlerin peşlerine set çekmeyerek yeni isimlerin ortaya çıkmalarına yardımcı olmaları da var bir çeşit sanat mesenliği yani. Sinema alanında çalışan herkes arasında son derece sıkı bir işbirliği var. Özellikle öğrenciler arasında. Polonya'nın sinema alanındaki çıkışını bu nedenlere bağlamalı bence.

— Lodz'da üç bölüm var Birincisi yönetmen'lik bölümü. 5 yıl okuma süresi. Her yıl okula ortalama 1000 kişi başvuruyor. İlk eleme sınavlarından sonra sayıları 200 e düşüyor. Bu adaylar bir hafta süre ile Lodz'da yatar kalkarlar. Bir seri test uygulanır bu adaylara ve sayıları 100 e iner. Son bir seçme ile de okula 15 kişi kabul edilir. Bu rakam birinci yıl sonunda 7 10 kişiye iner. Benim dönemimde 6 kişi mezun oldu okuldan. 100 kişi başvuruyor. Mezun olanlar 6 kişi. Sanırım ki bu durum bir şeyler söylüyor Lodz'daki okuma koşulları hakkında. Yönetmenlik bölümünün ilk yılında öğrenci 150 metrelik bir film çekebiliyor dilediği konuda. Özgür bir çalışma yapıyor. İkinci yılda ise 300 metrelik bir belge filmi yapmak zorunda. Üçüncü yıl içinde görüntü yönetmenliği bölümünde okuyan öğrencilerden biri ile beraber çalışarak bir filim yapıyor Bu yılın sonunda dilediği takdirde ya da okul gereğini duyarsa okuldan ayrılıyor. Kendisine, televizyonda ya da yönetmen yardımcısı olarak çalışabilmesi için bir belge veriliyor. Okula devam ederse dördüncü yıl sonunda diplomasını alıyor. Ancak, beşinci yıl içinde konulu, oyuncu kullanarak bir uzun film çekmesi gerekli diplomanın kesinleşmesi için.

Görüntü yönetmenliği bölümü de 5 yıl. Birinci yılın çalışmaları daha çok fotoğraf alanında toplanıyor. Yine de, çeşitli deneyler yapabilmesi için her öğrencinin 1200 metre film çekmeye hakkı var. İkinci yıl içinde 150 metrelik bir film yapması gerek. Dilediği alanda çalışabiliyor: canlı - resim, özel effekt'ler gibi. Üçüncü yılda, bir tanesi, yönetmenlik bölümünde okuyan bir öğrencinin yönetmenliğinde olmak üzere, herbiri üçyüzer metrelik iki belge filmi çekiyor Dördüncü yılda, yönetmenlik bölümünde olduğu gibi bir kısım öğrenci okuldan ayrılıyor. Bunlar daha çok vasat öğrenciler oluyorlar. Dışarıda televizyonda çalışıyorlar Beşinci yılda diploma filmi hazırlanıyor. Ancak bununla birlikte bir de kuramsal çalışma gerekli mezun olmak için. Teknik bir çalışma da olabilir ama geniş inceleme biçiminde hazırlanması gerekli.

Uçüncü bölüm, filmin yapımı ile ilgili bir bölüm. Buraya iktisat fakültesi mezunları alınıyor Süresi iki yıl. Bu bölümü bitirenler filmin yapımı ile ilgili alanlarda çalışıyorlar. Bir çeşit yapımcı oluyorlar ama Polonya'da yöntem biraz değişik, anlatması uzun sürecek.

— Sinema alanında 5 film çektim. Bunun dışında televizyon için programlar hazırlıyorum. Bu programlarda, her keresinde ayrı bir meslekte çalışanların yaşantılarını gösteriyorum. Son filmim de bir televizyon filmi. «Mrs. Dallynin bir âşığı var». 35 yaşlarında bir kadının 17 yaşındaki bir gence âşık olmasını anlatıyorum. Aralarındaki tinbilimsel (psikolojik) çatışmayı gösteriyorum. İlk filmimi 1963'te çektim: «Kukla Tiyatrosu». Bu tiyatrolarda çalışan adamların öyküsü. Perdenin ardında kuklaları oynatanlar hep onlar; bütün hüner, bütün çaba onların. Ama hep saklı kalmak zorundalar. Bütün alkışları kukla-

ları topluyor. Filmin yönetmeni Antoni Krauze. İkinci filmimde iki alıcı yönetmeni vardı. Filmin adı «İslâhevi».

Yine 1963'te çekildi. Kötü yollara sapan gençlerin doğru yola sokulmalarını gösteren bir film. Filmin ilginç olan yanı konu ile filmin çekildiği yer arasındaki çelişik durum. İslâhevi barok tarzda bir yapı. Geniş sütunlu, duvarlarında melek heykelleri. Bu filmde biraz da cinéma - vérité yaptık. Öykülerini anlatan çocukları daha önce hiçbir hazırlık yapmadan filme çektik. Bu filmin yönetmeni de K. Wierzbianski idi. Üçüncü filmim Mira Coopman adında bir İngiliz kadın yönetmeninin «İkinci Ders» adlı filmi oldu. 1965'te çevirdiğimiz bu film de bu yılki Cinestud şenliğinde gösterildi, beş ülkeye satıldı. Malaparte'nin Kaputt adlı kitabından hareket edildi ama sonradan epey değişiklik oldu konuda. Bundan sonraki filmim, Cinestud'da birincilik kazanan «Kirk Douglas». Yönetmeni olduğum ilk film. Kirk Douglas'ın Lodz sinema okulunu gezmek üzere gelişini gösteriyor. Film 7 ayrı alıcı ile çekildi. Eğlenmek için film çektiğimizi sanan Kirk Douglas bütün istediğimiz hareketleri yaptı. O gün hava çok kötü idi, bu yüzden çektiğimiz filmi kısaltarak 10 dakika'ya indirmek zorunda kaldık. 1966'da ise «Balık Avı Günü» nü çevirdim. Film üç kişi arasındaki tinbilimsel ilişkileri inceliyor. Bir adamla bir kadın, yıkık bir kulübeye gidiyorlar. Kulübe'de yaşlı bir sarhoş oturuyor. Önceleri, adamla kadının sevişecekleri sanılıyor. Halbuki adam doktordur ve kadın buraya karnındaki çocuğu aldırtmak için gelmiştir. Çocuğun babası doktorun kendisidir. Ameliyat bittikten sonra şehre dönerler ama şehrin girişinde doktor kadınla beraber görünmek istemez. Ona arabadan inmesini söyler. Kadın iner ve ayrılırken de «biliyormusun, çocuk senden değildi» der.

— Filmlerimde bulduğunuzu söylediğiniz eğilimlerin ikisi de doğru (Onat Kutlar, Feridun Erol'un filmlerini seyretmişti). Kimi zaman mizah'a kayıyorum, kimi zaman tinbilim'e. Polonya'da iki tür film yapılıyor bugün. Savaş aleyhtarı ve tinbilimsel filmler. Ben daha çok ikinci türle ilgileniyorum ama her iki unsur da birleşebiliyor aynı filmde. Marker'in «Joli Mai» filminde olduğu gibi - küçük bir köpek gibidir orada Marker, gözlerini, burun deliklerini dört açmış herkesi, herşeyi koklar. Alıcısıyla herkese yaklaşıp sorular sorar. - ben de yaşadığım çevredeki her şeye dikkat ediyorum. Bu yüzden tinbilimsel olaylarla da ilgileniyorum, mizahi olaylarla da. Henüz işin başlangıcındayım. Donmuş değil henüz dikkatim. Sonra bir film neşeli olabilir ya da tinbilimsel bir durumu ele alabilir; önemli değil. Önemli olan ilgi çekici olabilmesi.

— «İkinci Ders» te kullandığımız cinéma - vérité aslında büyük bir sözcük. «Belgesel Sinema» demek daha doğru



FERİDUN EROL, MRS. DALLY HAS A LOVER / MRS. DALLY'NIN AŞIĞI VAR FİLMİNİN ÇEKİMİ SIRASINDA (ortada)



FISHING DAY / BALIK AVI GÜNÜ / FERİDUN EROL / JOANNA JEDRYKA, JAN ZDROJEWSKİ

olur bence. Çünkü bu filmde herşeyin dürüstçe ve olduğu gibi verilmesine dikkat ettik. Ayrıca cinéma - vérité de bir modadır. Bugün aşıldı artık. Filmde dikkat ettiğimiz nokta yüzlerce savaş filmi çekilen bir ülkede savaş konusunda yeni bir anlatım bulabilmekti. Bu konuda belirli bir başarımız oldu sanırım. Film bir çok ülkeye, bu arada BBC televizyonuna satıldı.

— Bir filmin teknik bakımdan mükemmel olması film yapmanın ilk aşamasıdır. Sanatçının gücü ve sanatçı kaygıları bundan sonra başlar. Tekniği çok iyi olan ama ne söyleyeceğini bilmeyen bir sinemacı, iyi bir sanatçı değildir. Ancak tekniği de halletmiş olmak gerekir. Örneğin öğrencilik filmlerimde, Robbe - Grillet'nin filmlerinde olduğu gibi kulağımı ters elimle göstereceğime, belki çok fazla yeni olmayan ama sağlam bir kurgu tekniği kullandım. Okul bu konuda gerekli bilgileri elbette veriyor. Demin sorduğunuz bir soruyla ilgili olarak bir şey söylemek istiyorum. Filmlerimin seyirciden gördüğü tepkiler beni çok ilgilendirir. Kapıların ardından gözetlerim. Filmlerim konusunda hep bir kuşku taşırım. «İkinci Ders» i çevirdikten sonra bu hoşnutsuzluk hemen başladı. Başka bir filmi düşünmeye koyuldum.

— «Yeni Sinema» konusunda örneğin, Brezilya'nın, Fransa'nın ya da Polonya'nın koşulları birbirlerinden çok ayrı. Yönetmenlerin de. Ama «Yeni Sinema» adı altında toplanan bütün yönetmenlerde ortak bir yan var : kendileri hakkında konuşuyorlar. Kendi günlük yaşantılarını anlatıyorlar. Çek yönetmenlerinde ve Skolimowski'de olduğu gibi, günlük yaşantının her dakikası yaşanıyor. Skolimowski'nin son filminde bir mezunlar günü anlatılıyor. Bütün mezunlar bir araya gelip içiyorlar. Sonra trende gidiyorlar. Filmin büyük kısmı trende geçiyor. Hepsi siyahlar giyinmiş mezunlar çeşitli konularda bölük pörçük konuşuyorlar. Ama radyodaki gibi değil. Gerçekte olduğu gibi. Skolimowski'nin kendi yaşantısında olduğu gibi. «Création» filmlerinden (Wajda, Visconti) ayrılıyor bu. Ama bu terim içine yalnızca gençleri almak doğru değil. Fellini de aynı şeyi yapıyor. Nedir Dolce Vita'da anlatılan? Fellini'nin kendisi. O da «Yeni Sinema» cı. Öbür yandan şunu da söylemek isterim, kolay değil bu soruları cevaplamak. Henüz bu konuda çok yetkili değilim.

— Ben yönetmenleri ikiye ayırıyorum: öyküye önem verenler, yapıya önem verenler. Kurosawa, Wajda birinci bölüme giriyorlar. İşledikleri konular daima çok kuvvetli. Oysa Skolimowski, Olmi, Godard, öyle değil. Yapıyı ön plânda tutuyorlar. Günlük yaşantıları anlatıyorlar; kendilerine özgü bir biçimde. Kafka da hep orta adam'ı işlemiştir. Ama kendisine özgü bir biçimde. Benim için önemli olan bu. Edebiyatla karşılaştırırsak Wajda edebiyatın büyük çağıdır. Skolimowski ise yeni roman. Arada Polanski var. İnsanlık dışı olanın insancıl olanla birleştiği, korku edebiyatının romantizm'le kaynaştığı yönetmen. (Feridun Erol'un Onat Kutlar ve Jak Şalom'la yaptığı konuşmalardan.)

sinemada anlatım araçları : oyun

atillâ dorsay

«Bir gün gelecek, san'at, konuşan heykellerden meydana gelmiş olacak..»

Moussogorsky

— I —

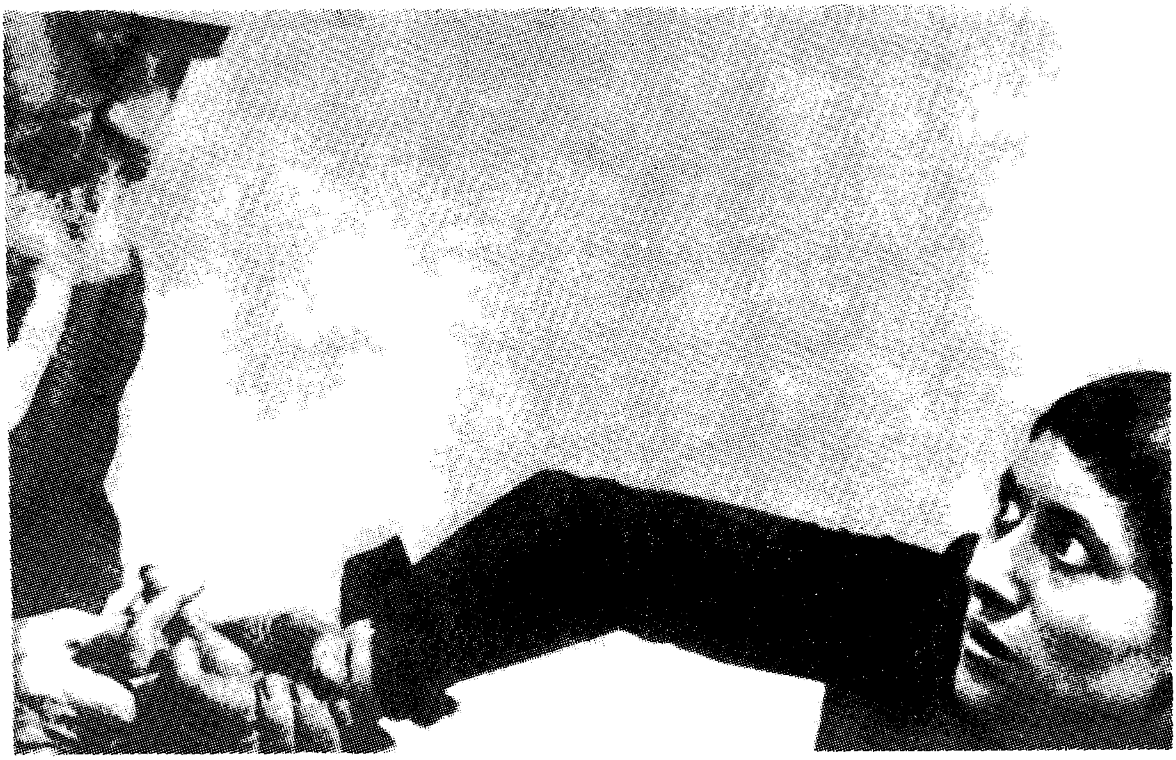
Sinemanın ilk büyük «oyuncusu», bir lokomotifti. Gerçekten de, 1895 yılının 28 Aralık gecesi, Bd. des Capucines üzerindeki Grand Café'de toplanmış olan insanlar, yeni bir sanatın, yeni bir «ışık - gölge» dininin doğuş töreninde bulunduklarının bilincine vardılar mı, bilinmez... ama, bu insanların, perdede gittikçe büyüyen ve üzerlerine doğru gelen lokomotifi görünce yerlerinden fırladıkları biliniyor Ne, biraz sonra, gara giren trene binmek üzere yürürken, anlamadıkları bir iş için orada bulunan kameraya çekingen bir göz atarak yakın plândan geçip giden beyazlar giymiş genç kız ve taşralı sevgilisi (**sinemanın ilk «jönprömiyeleri»**), ne de, o günden beridir, oyunu ne kadar güçlü olursa olsun, hiç bir oyuncunun, seyirciyi bu denli heyecanlandırabildiği söylenemez. Grand Café'nin seyircileri, gerçek yaşamadakine benzer bir **devinim**'in perdede yansımasının ilk tanıklarıydılar. **«Trenin Ciotat garına girişi»**, **Marcel L'Herbier**'nin deyimiyle bir **«yaşamı saptama aracı»** olan kameranın ilk ürünüydü. **Epstein**'a göre «devinim, ne resmin, ne çizginin, ne fotoğrafın, ne de başka bir aracın canlandırabildiği, yalnızca sinemanın bizlere gerçek bir yansımasını verdiği bu görünüş, perdedeki imgelerin (imaj) ilk estetik kalitesini oluşturuyordu. Devinimin saptanması, sinemanın oluş nedeni, ana yeteneği, dehâsının temel ifadesi oluyordu» **René Clair**'e göre ise, «devinim, henüz esrarlı olan kuralları gün geçtikçe anlaşılan sinematografik lirizmin temel taşıydı, ve sinemanın devinimi saptamak için yaratıldığına kuşku yoktu» Peki, bir devimi saptama ve canlandırma aracı olan sinemada, çok daha duruk (statik) bir sanatın, ana malzemesi **«söz»** olan tiyatronun kaçınılmaz, **«sine qua non - olmazsa olmaz»** öğesi olan **«oyuncu»** nun yeri var mıydı, varsa bu yerin önemi neydi?

— II —

Soru, abartmalı görülecektir sanıyorum. Filmlerin % 99 unun insanlar arasında geçen öyküleri anlattığını, hergün dünya üzerindeki binlerce karanlık salonda, Bardot'ların, Brando'ların, Burton'ların, Belmondoların eski zaman Tanrılarını kıskandıracak bir «müritler» kitlesi bulduklarını görmemezlikten gelip, sinemada oyuncunun yerini tartışmak... Ama, görüntünün **bile** bir filmin temel öğesi olup olmadığının tartışma konusu edilebildiği düşünülürse (geçen sayıda, **Henri Colpi'**nin **«Müziğin savunusu»** yazısındaki dip - notunu ansıyınız), oyuncunun filmdeki yerinin elbette tartışılabileceği açıktır. **2** karşıt durumu belirtelim önce : halk yığınları için, önce «oyuncu» vardır, hatta, hemen yalnız oyuncu vardır. Sinema seyircisinin bir filmi seyrederken dikkat sırasının oyuncu, eylem, konuşmalar, müzik, dekor, vs. olduğu saptanmıştır. Seyrettiği filmin müzik, fotoğraf, senaryosunun kimin elinden çıktığı bir yana, yönetmenini bilen seyirci parmakla gösterilir. **«Star - yıldız»** mitosunun yaratıldığı günden beri, seyirciyi bir filme çeken, hemen yalnız oyuncu olmuştur. Bunun tam karşıtı bir tutum da, sinema eleştirmecilerinde görülmektedir : günümüzün «sophistiqué» eleştirmecisi için, sinema tamamen **«yönetmen»** sinemasıdır, bir filmin oyuncularından söz etmek ise, sanatın doruklarıyla uğraşan kimselere yakışmayan, magazin dergilerine lâyık, ucuz bir davranıştır. Bu 2 aşı- tutum arasında, oyuncunun sinemadaki yerini saptamak için, öncelikle sinemanın gelişmesi boyunca oyun ve oyuncunun serüvenine kısaca göz atmak yararlı olacaktır.

— III —

Sinemada oyuncuyu önemsemiyen, «profesyonel» oyuncuyu ise tamamiyle iten ilk sinemacı, **Louis Lumière**'di. **Rossellini**'ler, **De Sica**'lar, **Flaherty**'ler, **Eisenstein'**lar, Lumière'in çocuğudurlar Lumière, keşfettiği aygıtın belli başlı görevinin «gerçeği, doğayı, etrafta olup bitenleri saptamak» olduğuna içtenlikle inanıyordu. Sineması, gözlemciliğe, belgeciliğe yönelmişti. Hiç bir zaman «mise-en-scène» yapmadı, hertürlü tiyatro öğesini reddetti, hiç bir zaman aktör kullanmadı, senaryolarını (bu küçük olaycıklara «buluş» demek daha doğru) arkadaşlarına, ailesine, işçilerine oynattı. Sinemaya, öykülü filmi, hayâl gücünü getiren **Meliès** oldu. Senaryo, aktör, giysi, makyaj, dekor, vs. gibi tiyatro öğelerini ilk kez sinemada kullandı. Sinemanın bu ilk 2 büyük kişisi arasındaki görüş çatışması, sinemada sonraları çok kereler karşı - karşıya gelecek olan 2 ayrı akımın temelini oluşturmuştur. Meliès'ten sonra, tiyatro - sinemanın büsbütün yakınlaşması, 1908'lerdeki **«sanat filmi»** akımıyla olur. 1908'deki **«Duc de Guise'in öldürül-**



LA PASSION DE JEANNE D'ARC / JEANNE D'ARC'IN ÇİLESİ / C. T DREYER / FALCONETTİ

mesi» filmi, sonraları Hollywood'un dört elle sarıldığı «büyük piyeslerde büyük oyuncular» formülünü ortaya atıyordu. 1910'dan başlayarak, **Réjane**'lar, **LeBargy**'ler, **Sarah Bernhardt**'lar tiyatrodaki giysilerini, makyajlarını, mimiklerini alarak, geldiler, perdeye yerleştiler. Konuşma olanağından yoksun olmaları dolayısıyla da, tiyatrodaki mimik ve jestlerini büsbütün abartarak tekrarlamağa koyuldular. Sinemada oyunun doğallıktan pek uzak, pandomim - tiyatro arası garip bir yapaylığa saplandığı yıllardır bunlar... **Marcel Pagnol,** «sessiz film, pandomimi saptama ve yayma sanatıdır» derken belki de haklıydı. (Ayni Pagnol'un, sesli sinemayı da tiyatroyu saptama ve yayma sanatı olarak tanımlıyan sözleri, elbette ki tartışılır). Bu arada «yıldız» mitosunun ilk tohumlarını ekmek onuru, Danimarka'ya düşüyordu. Gerçekten de, **Asta Nielsen,** 1911'deki «Uçurum»dan sonra, dünya çapında ün yapan ilk «yıldız» olmuştu. Yoğun bir ifadesi olan, sert çizgili trajik yüzü ile Nielsen, monden dramlarda herkesi hayran bırakıyordu. 1912'lerde, İtalya'da, **«Cabiria», «Quo Vadis»** gibi üstün - yapımlarla, kötü bir dekor beğenisi, abartılmış oyun, sahne düzeninde irileşme (hypertrophie) ile birlikte, bir **«Diva»** lar saltanatı başlıyor, **Pina Menichelli, Lyda Borelli, Franceska Bertini** gibi «yıldız» lar, filmin baş kozunu oluşturuyor, öyküler, senaryolar hep onlara göre ısmarlama hazırlanıyordu. Sinema, elinden çok çekeceği bir canavarı, «yıldız» ı kendi elleriyle yaratmıştı.

— IV —

Aynı yıllarda sinemadaki en büyük evrimleri Amerika yapıyordu. Perde sanatı, Amerikanın kendisinden sonra doğmuş ilk sanattı. Avrupa gibi arkasında entelektüel bir geleneği, kültürel bir geçmişi olmayan Amerika, eski Dünya'nın **Sesler, Renkler, Taş** sanatlarıyla birlikte yoğrulmuş uygarlığı yerine, kendi uygarlığını bu yeni sanatla birlikte yoguruyor, sinemaya yeni, taze buluşlar, davranışlar getirebiliyordu. Yaşlı Avrupa'nın iyi sinema yapabilmesi için unutması gereken çok şey vardı. Amerikanın ise unutacak birşeyi yoktu. 1910'ların büyük ustası **Griffith,** sinemaya kazandırdığı birçok şeyin yanında, ilk kez yakın - plânı kullanan yönetmendir. 1908'de, **«Altın hırsı** - A love of gold» da oyunculardan birinin belli bir andaki yüz ifaâdesini öylesine beğendi ki, bu yüzü seyirciye daha yakından göstermek gereğini duydu. Böylece, oyuna karışmaksızın, sadece oyuncu - kamera mesafesiyle oynayarak oyunun dramatik etkisini arttırmak yoluna gitti. Yakın plânın kullanılmasının oyuncunun özellikle yüzüyle ilgili bakış, mimik, yüz ifâdesi gibi öğelere kazandırdığı önem açıktır.

Amerikada ayni yıllarda oluşan «komik» akım ise, komiğin en başarılı yıllarını, en unutulmaz görüntülerini, en büyük oyuncularını kapsar. Fransız Max Linder'in geleneğini sürdüren **Mack Sennett,** «gag»lar ve sinema hilelerni den bol bol yararlanan, **commedia dell'arte** geleneğinden yola çıkarak, **savruklama** - burlesque'e dayanan güldürünün ilk büyük ustası oldu. Sennett'in bir pandomim trupunda görüp angaje ettiği **Chaplin** ise, İngiliz pandomim geleneğiyle başlattığı kişiliğini Sennett'in okulunda geliştirmiş, bilinen evrensel doruğuna çıkarmıştı. Bu aralarda, ilk «kovboy» **«William Hart»** ın yanı sıra, ilk Amerikan «star» ları, **Mary Pickford** (mâsum genç kız tipinin ilk temsilcisi), **Lilian Gish, Douglas Fairbanks, Wallace Berry**



LE PROCES DE JEANNE D'ARC / JEANNE D'ARC'IN YARGILANMASI / R. BRESSON / FLORENCE CARREZ

ortaya çıktılar

Savaş süresince pek sesi soluğu çıkmıyan Avrupa sinemasının savaş sonrası akımlarının en önemlilerinden biri **Alman dışavurumculuğu** (expressionisme) oldu. **Robert Wiene**'in **«Dr. Caligari'nin odası»** (1919) ile başlıyan bu akımda, yenilginin verdiği karamsarlık sinemada yansıyor, dış dünya değişiyor, insanları, eşyayı ezip büzen, çarpıtan alıcı devinimleri, sinema hileleri, elle boyanmış abartmalı dekorlara uygun olarak, garip giysili, ağır makyajlı kişilerin ağır, gerçek-dışı davranışları dikkati çekiyordu. Dışavurumculuğun kuramcısı **Rudolf Kurtz**, bu akımda oyuncunun görevini şöyle tanımlıyor: «Dışavurumculuk, oyuncudan belli-başlı bir şey ister halka ulaşmasını sağlıyan aracı'yı (medium) yoketmesini... Geçmiş deneyler sonucu elde edilmiş bir ifade tarzı ve gündelik bir dil yerine, kendi yeteneklerini alabildiğine kullanabileceği yeni bir oyun tarzı bulmalı, alışılmış anlatımlardan vazgeçip, ruhbilimsel açıklaması olmıyan yeni bir davranış edinmelidir». Oyuncunun oyun tarzını kuramsal bir deformasyona tâbi tutan bu akım, yerini daha gerçekçi olan **«Kammerspiel»** e bıraktıysa da, Alman oyuncuları uzun bir süre, dışavurumculuğun abartılmış oyun tarzından kurtulamadılar. 1930'lara doğru büyük ün yapan **Emil Jannings**'in sadeleştirilmiş dışavurumcu dekorlar içinde, yüzünde günah-pişmanlık-orta yaş tutkusu ifadeleri, acı gülüşler ve şeytanî bakışlarla içler acısı dramlarda verdiği oyunları, bu tarz oyunu Jannings hayranı ve taklitçisi Ertuğrul Muhsin'in uyarladığı yerli melodramlarda ve, sonraları «Dar-ül-bedâyi tarzı» adı altında yıllarca tiyatro ve filmlerde seyretmek zorunda kalan bizim seyircimiz, özellikle ansır.

— V —

Bütün aşırılıklara, yıldız sistemine, üstün-yapımlara, dışavurumculuğun yapaylığına karşı en önemli çıkış, Rus sinemasından geldi. Eisenstein'dan da önce, son yıllarda ismi tekrar çok anılan **Dziga Vertov**'un **«Kino Glaz - Sinema - Göz»** akımının temsilcisi olan filmleri, bir yönden, tekrar Lumière'e dönüştür. Zira, Vertov da, stüdyo-dekor-oyuncu-sahne düzeni'ni itiyor, kamerasını alıp gördüğünü saptamak üzere sokağa çıkıyordu. Ama Lumière'le arasındaki önemli fark, Vertov'da **kurgu**nun var oluşuydu. 1925'te, **Eisenstein**'in **«Potemkin Zırhlısı»** adeta bir patlayış oldu. Çerçeveleme düzeni, ritm duygusu, ileri kurgu tekniği ile göze batan bu filmde, belli-başlı oyuncular, Odesa şehri ve Potemkin zırhlısı idi. Buna, istenirse, bir üçüncü oyuncu daha eklenebilir halk. **Dovçenko**'nun **«Toprak»** ı ise, doğanın unutulmaz görüntüleri arasında köylüleri gösteriyordu. **Kuleşov**'un yine bu yıllarda yaptığı ünlü **«Mosjukin»** denemesi, (geçen sayıda G. Scognamillo'nun «Kurgu hakkında» yazısına bakınız) kurgunun önemini gösterirken, oyuncunun da sinemadaki yerini (isteyerek veya istemiyerek, ama daha çok istiyerek) küçümseme yoluna gidiyordu. Ama, bu devir Rus yönetmenlerinin «aktör» ü tamamen yadsıdıkları söylenemez. Eisenstein, daha sonraları, **«Yaşam yolu»** ve **«Korkunç İvan»** da tanınmış bazı oyuncuları (hem de Rus tiyatro geleneğine en bağlı olanlarını) kullanacaktır. Profesyonel oyuncunun yadsınması, savaş sonrasına dek, ancak ayrıklayıcı (istisnai) bazı çıkışlarda görülecektir. Bunlardan bi-

Flaherty'dir. **«Nanook»** ta, bir eskimo ailesi alarak ka-

mera karşısında kendi yaşamlarını tekrarlatmıştı Flaherty. (Bu, Dziga Vertov'un insanı kameranın varlığından hiç kuşkulandırmadan, habersizce saptama ilkesine bir hayli aykırıydı). Aynı Flaherty'nin daha sonra yaptığı filmlerde aynı başarıya erişememesinin bir nedeni ise, bazı sinema tarihçilerince, amatör oyuncuların kamera karşısındaki belirgin aksamaları olarak açıklanıyor. (Bu, amatör, diğer bir deyimle özenci oyuncu kullanmanın her zaman başarı saglamıyacağına dair ilk örnektir). Bu arada, oyuncuyu değil, insanı bile filmden kaldırarak tamamen bir «nesne» sinemasına yönelmeği savunanlar da görüldü. 1924'te öncü **«Ballet mécanique»** filmini yapan Fransız ressamı **Fernand Léger** şöyle diyordu «Sinemanın yanlışı, senaryodur. Bu ağırlıktan kurtulursa, sinema, hiç bilinmeyen şeyleri gösteren dev bir mikroskop olabilir. Yakın plânda gözüken ve yavaşça kımıldıyan bir kapı (nesne), bence, ekranda normal ölçüleriyle görünen ve kapıyı kımıldatan bir insandan (özne), çok daha heyecan vericidir». Yine ayni yıllarda, **Abel Gance**'in ilginç kurgu deneylerine giriştiği **«Tekerlek** - La roue» filmi için, yazar - yönetmen **Germaine Dulac** şöyle diyordu «Sinema pekalâ kişisiz (yani tiyatroya başvurmadan) heyecanlandırabilir. Rayların ve tekerleklerin türküsüne kulak veriniz... Bir «tema» gerek, bir dram değil... Sinema asla Abel Gance'in bu şiirindeki kadar kendi kendini aşmamıştı. Işık oyunları, biçim oyunları, perspektiv oyunları.. Güçlü bir biçimde hissedilen bir şeyin görünümünün verdiği yoğun heyecan.. Tekerlekler, bir ritm, bir hız... Devinimi kalbin ritmini izleyen bir makine kolu... Gance, kelimelerle değil, imgelerle yazan bir şairdir». Yine ayni yıllarda, oyuncusuz sinemanın çok ilginç bir örneğini ise, Almanya'da, **Walter Ruttman,** Berlin şehrinin 24 saatlik öyküsünü görüntülerle veren **«Berlin»** adlı filmle ortaya koyuyor...

— VI —

Sesli sinemanın bulunuşu, sinemayı, bu arada oyuncunun durumunu önemli biçimde etkiledi. Sinemanın en büyük ustaları (Chaplin'ler, Eisenstein'lar, Vidor'lar, Clair'ler Murnau'lar) sesli filmi mahkûm ederlerken, sinemaya sesin ve müziğin girmesi, bütün bir sessiz sinema estetiğini, kurumları ile birlikte altüst ediyor, ama diğer yandan da, sinemaya gerçekliğini bütünlemek, mükemmelleştirmek için önemli bir öğe kazandırıyordu. Sesini kullanmaktan korkan birtakım oyuncular ortadan silindi. Ama kalanlar konuşmasını öğrendiler, ve seyirciyi etkilemek yolunda oyunlarını güçlendiren, tamamlayan bir olanak daha kazandılar. Sessiz sinemanın son günlerinde çevrilen bir filmden söz etmeden geçmemek gerek bu arada... Bu, **Carl Dreyer**'in 1928'de Paris'te çevirdiği **«Jeanne d' Arc'ın Çilesi»** filmidir. Dreyer, bu filmde, yakın plânlara ilk kez baş rolü veriyor, oyuncunun yüzünü bütün anlatım olanaklarıyla alabildiğine kullanıyordu. **Falconetti**-nin (Jeanne d'Arc) yüzünü, kahramanının ruhunun bir aynası haline getiriyordu. Dreyer bu konuda sonradan şöyle dedi «İnsan yüzüne büyük önem veririm. Bu, keşfetmekten bıkılmayan bir alandır. Bir stüdyoda, esinin (ilhamın) esrarlı gücüne açık bir yüzü saptamaktan daha soylu bir deney olamaz. Onu, içten canlanırken, ve şiire dönüşürken görmek...»

Sesli sinemanın sinema için yararsız bir yönü, tiyatro - sinema ilişkilerini alabildiğine, sınırsız bir biçimde arttırması oldu. Fransada **Marcel Pagnol, Sacha Guitry** gibi sanatçılar, sinemayı bir cins «tiyatro konservesi» yapmak için kullanırken, Hollywood, Broodway uyarlamalarına, **Lubitsch**'in öncülüğüyle (çabucak soysuzlaşmakta gecikmiyen) bir «müzikal» furyasına girişiyor, sesli sinemanın estetiğini kuran büyük kuramcılar çapında kimse çıkmadığından, sesli sinema kendine özgü kuramları bulamıyor, gelişme oluyorsa bile, bilinçsiz, yavaş, raslantısal bir biçimde oluyordu. Her ülkede oyuncu ön plâna çıkmış, tam bir «yıldız» devri başlamıştı. Savaş sonrasına gelinceye dek, sinemada büyük patlayışlar olmayacak, **Joris İvens**'in belge - filmleri, **André Malraux**'nun **«Umut** - L'espoir», **Rouquier**'nin **«Farrebique»** filmleri gibi bazı çıkışların dışında, sinema hemen her ülkede bir «yıldız» sineması olacaktı.

— VII —

Savaşı izleyen okulların en önemlisi olan **İtalyan Yeni - Gerçekçiliği**'nin belli - başlı özelliklerinden biri, bilindiği gibi, profesyonel oyuncuyu reddetmesidir. İtalyan filminde oyuncu yoktur, insan vardır. Özenci oyuncularla çevrilen bu filmlerde, yine de oyunun mükemmelliği insanı şaşırtır. **Rossellini**'nin oyuncularını filmin geçtiği yerlerden doğrudan doğruya topladığı, **Anna Magnani**'yi bir içkili gazinoda görüp sinemaya getirdiği, **«Kaldırım Çocukları»** nın sahici sokak çocuklarından meydana geldiği artık mitoslaşmış olaylardır. İtalyan filmlerinin yıldız kavramını itmesinin başlıca nedeni, temsil edilen karakter ile, perdede gösterilen kişi arasına ister istemez giren, meslekî önyargının, deneyin, bilincin verdiği belli bir tutumun yokedilmesi, aradaki 3. kişinin kaldırılması isteğidir, bu akımın kurucularına göre... Böylece, seyircide de, oyuncuyu tanımanın vereceği bir önyargının önüne geçilmiş olur. Örneğin seyirci, Brigitte Bardot veya Cary Grant'dan belirli bir oyun tarzı, belirli bir davranış beklemeğe alışmıştır. Rol çok iyi oynansa bile, yine seyircinin bilinç altında, Bardot veya Grant'ın eski filmlerinden kalma imgesi ile karışacaktır.

İtalyan yeni-gerçekçi'lerinin sokaktan geçen adamı durdurup kamera karşısında oynatmaları, üstelik bir hayli başarılı sonuçlar almaları, oyuncunun nitelikleri üzerinde kuşkular uyandırdı. O zamana dek oyuncunun **fotojeni, varlığını duyurma (présence), dramatik sanat kursları veya sahne ve perde tecrübesiyle geliştirilmiş doğal bir oyun gücü** gibi öğelere mutlaka sahip olması gereğine inanılıyordu. Yeni - gerçekçilik deneyinin oyuncularının bunların çoğuna sahip olmamaları, kuralları yıkıyor, «acaba herkes bir oyuncu olabilir mi?» sorusunu akla getiriyordu. Aslında, özenci oyuncunun bir filmde başarı kazanması, çok ayrıklayıcı (istisnai) bir durumdur. Bu, oyuncunun yüzünün, davranışının, ruhsal durumunun, giderek kişiliğinin, bir öyküdeki kişiye ayrıklayıcı bir benzerliğini gerektirir, ve buradan bir genellemeye gidilmesi kolay değildir. **André Bazin**'e göre, «Özenci oyuncular, fizik veya yaşam yönünden oynayacakları role uygunlukları dolayısıyla seçilirler. O zaman bile, başarıları ancak, senaryonun «törel» koşulları bir araya geldiği, senaryo, oyunculardan dramatik yalanı en küçük ölçüde isteyen bir senaryo olduğu hallerde sağlanabilir». Ayrıca bu oyuncular, bu başarıyı ancak bir kez, bir tek filmde elde

edebilirler. Deneye 2. bir kez girişilirse ayni sonuç alınamaz, çünkü oyuncunun ilk filmdeki saflığı, bilinçsizliği ister istemez bozulmuştur **«Bisiklet hırsızları»** nın başarılı işçi ve oğlunun, stüdyoları boşuna dolaşarak 2. bir filmde rol aradıkları, **«Tabou»** nun küçük **Rari**'sinin sonunda Polonya'da fâhişe olduğu, Bazinn'in verdiği ilginç örneklerdir. **Murnau'**dan başlayarak, **Flaherty, İvens, Rouch** gibi belge - filmciler, insanları kamera karşısında günlük yaşamlarını tekrarlamağa çağırmışlardır. **«Farrebique»** in köylüleri, **«Moi, un noir»** in, **«Come back, Africa»** nın zencilerinin oyunları, aslında gerçek bir **«dramatik oyun»** çizgisinin çok altında kalır. «Gerçeğe daha yaklaşmak için, gerçek kişilere kullanmak» düşüncesi ise tartışma götürür. Çünkü sinema, herşeye rağmen, gerçeğin kendisi değil, gerçeğin bir sinema diliyle anlatılmasıdır. Gerçekle, perdede görülen arasında bütün bir sinema dili vardır fotoğrafı, ışığı, plânları, kurgusu... ve, oyuncuları ile. Oyuncu da, (profesyonel oyuncu da, ve özellikle profesyonel oyuncu) sinema dilinin bir parçasıdır. Sinemanın gerçeği elde etmek için illâ gerçek insanları kullanması, bu yüzden bir hayli tartışma götürür. Ama soru tartışıladursun, **«insancıl gerçeklik - authenticité humaine»** meraklıları, yine kameralarını sırtlayıp, olayı geçtiği yerde, geçtiği kişilerle çekme yoluna gideceklerdir. **Marcel Camus'**nun **«Orfeu Negro»** için Brezilyaya gidip baş oyuncusunu orada araması ve zenci bir futbolcuyu oynatması ilginçtir. Bütün endüstri çarkını «yıldız» sistemine dayamış bir Amerikada bile, **Audie Murphy,** gibi bir savaş kahramanı kendi yaşamını perdede canlandırmağa çağrılmış, **Preminger «Anatomy of a murder»** de avukat rolünü gerçek bir avukata oynatmıştır. (Joseph Welch). Örnekler çoğaltılabilir. **King Vidor'**un **«Hallelujah»** ta bir avuç zenci şarkıcı - dansörü, **Becker'**in **«Le Trou»** da gerçek mahkûmları, **Malraux'**nun **«L'espoir»** da gerçek köylüleri yönettiği ansınabilir. Sinemada zaman zaman çok başarılı olmuş bu yöntemin pek seyrek kullanılmasının nedenleri ise, yine Bazin'e göre «bu yöntemin kendi yok oluşunu da kendinde taşımasıdır. Tecrübesizlik ve saflık, kaçınılmaz etkenler olduğu ölçüde, kullanışa da dayanıksızdırlar».

— VIII —

Günümüz sinemasında, **«cinéma - verité, cinéma - direct, ciné - reportage, ciné - oeil»** gibi akımlar, stüdyo yerine doğaya, yapay ışık yerine doğal ışığa, profesyonel oyuncu yerine özenci oyuncuya yönelmişlerdir, Meliès'in değil, Lumière'in geleneğini sürdürmektedirler. **«Yeni - Dalga»** nın oyuncuları, mimiğin, duruşun, diksiyonun alışılmış geleneklerini kurallarını yıkmağı başarmışlardır. Öykülü filmler belge - filmlerle yakın bir akrabalık içindedir. **Belmondo'**nun **«Serseri aşıklar -** A bout de souffle» daki şaşırtıcı oyun özgürlüğünü düşününüz. **Godard** bu film için «Belmondo ve Seberg'in oynadıkları bir film olmaktan çok, Belmondo ve Seberg üstüne bir belge - filmidir» demişti. Yeni Sinema'nın en ilginç yönetmenlerinden **Antonioni'**nin ise oyunculardan beklediği ve onları yönetişi büsbütün başkadır. Antonioni, kamera arkasında **«bekler»,** oyuncularının yaptıklarını değil, yapmadıklarını saptamak için sanki... Gerçekten Antonioni'nin filmlerinde, dikkat edilirse, kişinin eylemden çok, jestleri, söyleyip yaptıklarından çok, söylemeyip yapmadıkları önem kazanır. (Bu, bir cins «olumsuz sinema» dır.)
Yeni Sinema'nın oyun özelliklerinden söz ederken, 1950



JEAN - LUC GODARD, MADE IN USA'DA LASZLO SZABO'YU YÖNETİRKEN



ANSİKTET / YÜZ / INGMAR BERGMAN

lerde (**Kazan**'ın kurduğu **«Açtor's studio»** nun ortaya çıkardığı oyun tarzının, günümüz sinemasına dek süregelen etkisinden söz etmemek haksızlık olur. **Brando, Dean, Julie Harris, Karl Malden, Eli Wallach** gibi oyuncular yetiştiren bu okulun bir bakıma «paroxystique» oyunu, Yeni - dalga'nın oyununu genellikle etkilemiştir Ayrıca, Japon filmlerinde oyuncuların, geleneksel **«Kabuki»** tiyatrosundan izler taşıyan değişik, özgün oyunlarından da söz edilebilir.

— IX —

Oyun - oyuncu'nun sinemanın gelişmesi boyunca geçirdiği değişimleri kısaca inceledikten sonra, oyunun geçirdiği aşamalarla sahneleme tekniğinin gelişmeleri arasındaki paralellik göze çarpar. Burada artık, oyuncudan alınan sonucun genellikle yönetmene bağlı olduğundan söz açabiliriz. Başta, oyuncuyu ve yönetmeni merkez olarak alan 2 ayrı düşünceye dikkati çekmiştik. Aslında 2 düşünceyi de haklı gösterecek gerekçeler ileri sürülebilir. Bir film her ne kadar herşeyden önce yönetmenin eseriyse de, yönetmenin düşüncesini, anlatmak istediğini, mesajını seyirciye ulaştıran en somut araç, oyuncudur. Bir filmin ansınan bir sahnesinde, görüntüsünde, ister istemez bir oyuncunun bir yüz ifâdesi, bir bakışı, bir devinimi bulunacaktır.. ister bilinen bir oyuncunun, uzun bir hazırlık sonucu çekilmiş bir yakın plânı olsun, isterse kamera önünden raslantı sonucu geçen bir gerçek kişinin yüzü olsun... Diğer taraftan ise, oyuncu, yönetmen - seyirci arasındaki en somut araç olmakla birlikte, sadece bir **araç**tır, film denen bütünün sadece bir parçasıdır. En doğal oyuncu bile, sinemanın düzenleri (artifice) olmadan, (kamera, makyaj, ışık, yakın plân gibi), sinematografik bir **«büyü»** den geçmeden seyirciye ulaşamaz. Oyuncunun «herşey» olduğu sanat dalı tiyatrodur, sinema değil.. Tiyatroda, oyuncu seyirciyle karşı karşıyadır. Perde açıldığı andan itibaren, artık sahneye koyucu, makyajcı, hatta yazar yoktur, oyuncu vardır, rolüne girer, seyircisini alır, başından sonuna dek götürür. Sinemada ise oyuncu, oyununu bir bütün olarak oynayamaz, oyunun bütününü yönetmen tasarlar, her sahneyi (kafasındaki bütüne uygun olarak) oyuncuya oynatır Oyuncu, her sahnede, yönetmene (ve sinema düzenlerine) tâbidir. Büyük kuramcı **Pudovkin**, bu konuda şöyle diyor «Oyuncunun gerçek 3 boyutlu uzaydaki devinimi, yönetmen için, perdeye yansıyan görüntünün yüzeyine tamamen uygun düşecek, dümdüz, gelecekteki görünüşü kurmak için gerekli öğelerin seçiminde ancak malzeme olmağa yarar. Yönetmenin oyuncuyla çalışmasının önemli bir öğesi de, ışıktır. Işık olmadan, nesneler de, insanlar da, başka hiç bir şey de, film üzerinde var olamaz. Aydınlatılmamış bir oyuncu hiç bir şey ifade etmez... Film oyuncusunun filmsel görüntüsünü yaratma çabası, doğrudan doğruya, filme özgü, teknik bakımdan çapraşık koşullara bağlıdır. Bu koşulları yalnız yönetmen bilir, ve oyuncu filmi yaratma çalışmasına ancak yapım takımının sıkı sıkıya kaynamış bir üyesi olarak katılabilir.»

Yönetmen - oyuncu ilişkilerinin önemini saptadıktan sonra, bu ilişkilerin, değişik örneklerde, değişik nitelikler gösterdiğine değinelim. Oyuncularına her sahneyi bizzat oynayarak tanımlayandan, herşeyi oyuncunun içgüdüsüne bırakana kadar çeşitli yönetme biçimleri vardır. Çek **Milos Forman**'ın ise, bazı etkiler elde etmek için, oyuncularını isteyerek kötü oynamağa yönelttiği ileri sürülmüştür.

1930'ların yönetmeni **Joseph Von Sternberg,** anılarını anlattığı kitabında şöyle yazıyor «Oyuncular, yönetmence yoğrulacak, biçimlendirilecek plâstik parçalarıdır. Filmde kullanılan diğer öğelerden belki biraz daha önemlice parçacıklar...» Günümüz yönetmenleri arasında çok özel bir yeri olan **Bresson**'da, profesyonel oyuncudan nefret eder **«Oyuncu.. işte düşman..»** Ama Bresson, ayni, zamanda bir mükemmellik meraklısıdır. Oyuncularını, tanınmamışlardan, ama çok güç seçer, her çekimini, uzun tekrarlardan sonra çeker Bresson'a göre «Filmde insan önemlidir, aktör değil... aktör (hele yetenekli aktör), bir insanın çok basit, dolayısıyla yanlış bir imgesini verir.. Oyuncularımın bana gösterdiği değil, sakladığı önemli.. Bir eller, bakışlar, nesneler filmi yapmak, tiyatro olan herşeyi itmek isterdim.» Bresson'un kullandığı bütün oyuncuların (**Claude Laydu, François Leterrier, Martin La Salle**) bütün alışılmış dramatik sanat kurallarına karşıt birer oyun verdiklerini saptamak da, ilginç olsa gerektir.

Oyuncuya önem veren yönetmenlerden bazılarının bu konudaki düşünceleri şöyle

Renoir : «Konuşmaları oyunculara önceden verir, birçok kereler okumalarını isterim. Böylece söyleyeceklerinin ruhuna iyice girerler. Buna karşılık, aktöre «bakın, sahneyi oynayacağım.. siz de böyle yapın» metodundan nefret ederim... Oyuncu, oyununu, yavaş yavaş, kendi kendine, el yordamıyla bulmalı».

Ingmar Bergman «Oyuncu, en değerli aracımızdır. Kameranın başlıca amacı, bu aracın tepkilerini kaydetmek olmalıdır. Kamera, karışık devinimlere kalkmamalı, eylem'e uygun, tarafsız bir gözlemci olmalı, ancak seyrek fırsatlarda eylem'e katılmalıdır. İlk çekim, deneylerime göre, en başarılı olanıdır. İlk çekime, oyuncu, bütün yaratıcı gücünü, kendiliğini koyar.».

Nicholas Ray : «Oyuncuya büyük önem veririm. Rolleri vermeden önce, yüzlerce aktörle oturur, gevezelik ederim. Yine de yanıldığım olur. Bu alanda katı ilkelerim de yok, zira, her oyuncu farklı olduğundan, yönetmenin oyuncuya uyması gerekir..»

Oyuncu hakkında daha olumsuz düşünen yönetmenler şöyle diyorlar

Rossellini : «Aktörden vazgeçmeği yeğlerim. İyi, profesyonel oyuncular, yaratılmak istenen kişiyi hiç bir zaman veremezler. Düşlenen kişiliği yaratabilmek için, yönetmen, oyuncusuyla amansız bir savaşa girmeli ve onu, kişiliğine boyun eğdirmeli... Böyle bir savaştan kaçındığım için, profesyonel oyuncu kullanmıyorum... Oyuncularıma konuşmaları son dakikada verir, sahneleri çok az tekrar ederim. Önemli olan, oyuncuyu, doğallığı, kendiliği içinde yakalayabilmektir.»

Antonioni : «Oyuncuyu bir ham madde olarak düşünürüm. Genellikle, aktöre rolünü, canlandırdığı kişiliğin karanlık noktalarını açıklamam. Aktörün zekâsına değil, içgüdüsünü uyandırırım. Zekî aktörden korkarım, çünkü kendi kendisinin yönetmeni olmağa kalkar..»

Bu arada, bir akademik sinemacının, **Hitchock**'un da, bu konuda Bresson'lara, Rossellini'lere yaklaştığını görmek, ilgi çekicidir «Sinema sanatının, etkisini kendi kendisiyle elde etmeğe alışmış, (kişilik veya yeteneğinin gücüne inanarak) direkt olarak halk için oynamağa kalkan «büyük aktör» e gereksinmesi yok... Aktör, eğilebilen, yönetmenin, kameranın emirlerine uyabilen biri olmalı.. En iyi sinema oyuncusu, hiç bir şey yapmamağı en iyi bilendir, diyebilirim.»

Godard'ın, **«cinéma - verité»** nin bazı büyük ustalarının çalışması hakkındaki nitelemesi de ilginçtir «Bu cins sinema, bir «takip», bir «av» olmaktadır. Bu tâkip süresince, **Reichenbach** oyuncusunu gözler, **Bresson,** sıkıştırıp eziyet eder, **Rouch** ise habersizce yakalamağa çalışır».

Yukarda sayılan oyuncu - yönetmen ilişkileri dışında kalan çok özel bir durum, «yıldız oyuncu» durumudur. Söz konusu olan «yıldız» oldu mu, çarklar tersine dönmeğe başlar, oyuncu filmin merkezi olur, yönetmen, öykü, çekim, herşey yıldız mitosunu uygun biçimde seçilir, hazırlanır.

Daha da özel bir durum, «yıldız» la kişilik sahibi yönetmenin ayni filmde karşılaşması olur. («Yıldız yönetmene karşı»)... Böyle durumlardaki çatışmalarda, ya yönetmen yıldız'ın mitos niteliklerini kabullenir, ya herşeye rağmen, yıldız'ı gelişigüzel bir oyuncu gibi kendi yönetim ilkelerine uydurmağa kalkar, ya da, karşılıklı tâvizlerle bir orta yol tutulur. İyi yönetmenin bu duruma düşmemesi yeğlenirse de, düştüğü takdirde yapacağı en iyi şey, oyuncudan en iyiyi elde etmeği, ona kendi kendisini aştırmağı başararak durumu kurtarmasıdır. **John Huston**'un **«Uygunsuzlar** - Misfits» de **Marilyn Monroe**'dan, **Clouzot**'nun **«Hakikat** - La Verité» de **Bardot**'dan, **Mike Nichols**'un **«Kim korkar hain kurttan»** da **Elisabeth Taylor**'dan alabildikleri oyunlar akla gelen örneklerdir.

«Yıldız» mitosu çerçevesine giren, tamamen bu anlayışa göre çevrilmiş filmlerin, genel olarak sinemaya sanat yönünden pek katkıda bulundukları olmamıştır. Ama, «yıldız» mitosu, sinema sanatına birşey kazandırmamışsa da, sinemaya bugünkü efsanevi niteliğini kazandırmıştır. Sinemayı, buluşları ve kuramsal düşünceleri ile, **Lumière**'ler, **Eisenstein**'lar, **Pudovkin**'ler yaratmışlardır. Ama sinemanın geniş halk yığınlarına malolmasını sağlayanlar, biraz da **Rudolph Valentino**'lar, **Douglas Fairbanks**'lar, **Greta Garbo**'lar, **Pola Negri**'lerdir. Yıldız mitosu kınanabilir, ama yadsınamaz. Günümüzün gerçeğe, gündelik yaşama yönelen sinemasında da «yıldız» lar halâ vardır. Yalnız dikkati çeken, bunların efsanevi, erişilmez, esrarlı nitelikleri dolayısıyla değil, kişiliklerinin mitosu ile günümüzün düşünsel ve toplumsal gelişmeleri ve eğilimlerini kaynaştırabilmiş olmaları dolayısıyla bu duruma eriştikleridir Bir **Monroe** veya **Bardot,** Hollywood'un **Sunset Boulevard**'ında ehli panteriyle dolaşan **Theda Bara,** veya uğrunda kıralların intihar ettiği **Pola Negri**'ye kıyasla günümüz insanına daha yakın, ayakları yere daha sağlam basan kişilerdir. Bir **James Dean,** günümüzün bunalım içindeki asi gençliğini temsil ettiği, bir **Marlon Brando,** psikanalizle beslenen, anti - konformist modern «kahraman» olduğu, bir **Bardot** toplumun koyduğu tabuları, kalıplaşmış seks kurallarını iten modern kadına yaklaştığı için birer **«idôle»** olmuşlardır. Yine de, gittikçe **«insan»** ölçülerine indirgenen bugünkü sinema, kameranın (arkasına olduğu gibi) önüne de, mitos'luktan uzak, basit, sade kişilerin geçmesini sağlamaktadır. Bunun da, giderek, **«yıldız»** mitosunu da, son **«Monstre sacré»** leri de öğüteceğine, sinemayı bir **«basit insanın, gündelik yaşamın sineması»** haline getireceğine dair belirtiler çoktur...

henri colpi

filmde müziğin savunu ve övgüsü

derleyen : jak şalom

Geçen sayımızda ilk dört bölümünü yayımladığımız, Henri Colpi'nin büyük araştırması «Filmde Müziğin Savunu ve Övgüsü» adlı kitabının derlemesini bu sayıda bitiriyoruz.

1 — **Maurice Jaubert** : Çok kısa bir film müziği uğraşı, 1929 - 1939 yılları Jaubert'i bu alanda çalışan bestecilerin belki de en büyüğü yapmağa yetti. Film müziği bestecisinin görüntünün üzerine binmemekle birlikte kişiliğini koruması gerektiğini ilk Jaubert ayırdetmişti. Müziğin niceliğini filmin görsel diyalektiği belgilemeliydi. Besteci daha ilk görüşünde filmi **anlar,** çekimden önce **duyardı.** 1940 ta ölümüyle yitiren film müziği oldu. En önemli çalışmaları arasında Vigo'nun **L'Atalante** ve **Zero de Conduite/Hal ve Gidiş Sıfır'**ıyla René Clair'in **14 Juillet/14 Temmuz** ve **Le Dernier Milliardaire/Son Milyarder'**i sayılmak gerekir. Jaubert'de sinemayı anlama yeteneği vardı. Daha iyisi, sinema sezgisi vardı. Sinematografik partisyonun müzik niteliğini yitirmeden de işlevsel olabileceğine bir örnek Jaubert'dir. Sinemanın bir halk sanatı olduğunu düşünürdü. Bu yüzdendir ki, hiçbir zaman işin kolayına kaçmadan, herkes tarafından akılda tutulabilir müzikler yazdı. 14 Temmuz'daki vals duygulu ve sevecendi. René Clair'in filmi gibi.

2 — **Londra'da müzik** : Geleneksel olarak İngiltere besteci bakımından pek zengin sayılmayan bir ülkedir. Bu durumun film müziğini de etkilemesi gerekirken; tam tersi oldu. İngiliz sinemasının beklenmedik gelişmesi ve yepyeni bir besteci kuşağının yetişmesi bu olayın nedenlerini yarattı. Grierson'un belge filmi okulu (General Post Office) sorunu kökünden çözümlüyordu. «Gerçek yaşamdan alınmış olaylar stüdyoda yaratılanlardan daha güzel olabilirdi. 1933'ten 1940'a bu anlayışın ürünleri bugün sinema tarihinde geniş yer tutmakla, Grierson'un düşüncelerini doğrulamış oluyor. 1940'ta G.P.O. silindi ama etkisi bütün tecimsel yapımda sürdü, gitti. «Konulu belgecilik» akımının insancıl ve toplumcu bağlamı içinde besteci de, kendine daha yakın, daha rahat çalışmalar yapabilme olanağını bulmuş oluyordu. Akım, Honegger, Milhaud gibi bestecileri İngiltere'ye çekmekte gecikmedi. Genç bir orkestra şefi, Muir Mathieson, 23 yaşında, en büyük yapımcılardan London Films'in müzik yönetmeni oluyordu. Çalışmalarıyla, yaşlılık dönemlerine değin film müziği yazmamış bestecileri, Sir Arnold Bax ve John Ireland'ı, altmış yaşlarının üzerlerinde sinemaya soktu. Mathieson, İngiliz film müziğinin en önemli kişiliği olarak anılmak gerekir

3 — **Sevgilim Hiroşima** : Bu film hakkında Jacques Rivette; «Resnais'nin sinemada karşılaştığı sorunlar, Stravinsky'nin müzikte karşılaştıklarıyla koşuttur» demişti. Robert Benayoun ise «Bu film, günümüzün filmidir, çünkü Stravinsky ve Bartok'a özgü contrepoint kavramlarının süre anlayışını kendine temel olarak alır» diyerek düşüncesini açıklıyordu. Daha önce Darius Milhaud, Guy Bernard, Maurice Jarre, Pierre Barbaud ve Hanns Eisler gibi bestecilerle çalışarak müziğe verdiği önemi ortaya koyan Resnais, bu kez iki besteci ile çalışacaktı. İtalyan Giovanni Fusco ve Georges Delerue.

Sevgilim Hiroşima, atom kenti üzerine, kısa bir film sayılabilecek olan bir çeşit önsözle başlar. Bu önsöz kesiksiz bir partisyon taşır. Sevişen bedenlerin görüntüleri her perdeye yansıdığında kendi müzik temasını da birlikte getirirler. Kent görüntüleri ise ayrımlara göre özel temalar getirirler beraberlerinde. «Japon» müziği tuzaklarından başarıyla kaçınılan Hiroşima'da, Japon havası taşıyan fakat tümüyle batılı olan valsi, onu en iyi yazabilecek olan Georges Delerue yazmıştı. Müziğin çalınmasında kullanılan çalgılar ve bunların meydana getirdiği topluluk, aslında müziğin önemini ve icranın kesin olma gerekliliğini ortaya koymaya yetiyordu piyano, flüt, pikkolo, klarinet, alto, viyolonsel, kontrbas, kor ve gitar.

Hiroşima konusunda çok şey söylenebilir. Eşlemesinden, müzik dozajından, zaman zaman görüntüyü yönetişinden, yer yer silinişinden ama her zaman partisyonun değerini ortaya koyuşundan söz edilebilir. Ancak bütün bunlarla bile Hiroşima değerlendirilebilmiş olamaz. Sevindirici olan 1959'da çevrilmiş bir filmin müzik bakımından bu denli örnek olmasıdır.

VI. Genel Bakış

1 — **Kısa film** Sinema dünyasında kısa filmin adı sık sık geçmiyorsa, bu, estetik bakımından odyo - vizüel sorun'un, karşısına başka biçimde çıkması yüzündendir.

Normal film, bir olay'a, insan'a bağlanır; oysa kısa film doğa'ya, sanat yapıtına, makineye, günlük yaşantı'ya, belge'ye eğilir. Bir olay'a ya da oyunculara dayanması durumunda, müziği de normal film müziğinin alanına girer. **Crin Blanc/Beyaz Yele, Le Ballon Rouge/Kırmızı Balon** böyle filmlerdir Genellikle, kısa filmlerde iç - monolog egemendir ve müzik baştan sona kesiksiz sürer. Ancak, filmde bir olayın yer almaması, doğal olarak iç - monolog'un önemini arttırdığı için müzik gölgeye atılır, orada görevini başarmaya çalışır. Böyle müziğe «uyutucu gürültü» adı da verilmiştir. Oysa kısa filmde müziğin baştan sona duyulması için önemli nedenler olmadığını birçok film göstermiştir. Franju'nün **Le Sang des Bêtes/Hayvanların Kanı** ve **Hôtel des Invalides** filmleri bunlara birer örnektir. Kesiksiz müziğin başarıya ulaştığı filmlerse son derece azdır.

2 — İşlev ve müzik : Film kısa ya da uzun olsun, müziğin işlevsel olması gerektiği, su götürmez. Bütün dünyadan buna yüzlerce örnek verilebilir. Aralarından bir tanesi, Satyajit Ray'in **Pather Panchali**'sidir. Film, sefaleti, sevinci ve acılarıyla basit bir hintli ailenin yaşantısını anlatır. Ravi Shankar'ın müziği, alışılmamış ses tonlarıyla son 10 yılın en iyi film müzikleri arasında sayılmalıdır. Harika bir tema vardır Pather Panchali'de. Bu tema doğrudan doğruya küçük kıza, Durga'ya bağlıdır. Sonraları Durga'yı, küçük kardeşi Apu'yu ve gelişmelerini izler. Son bölümde, üç kişiye inmiş ailenin üzerinde, bütün heyecansı değerleriyle duyulur. Durga ölmüştür. Babası seyahatten döndüğünde, karısı hiçbir insansı yönü olmayan bir haykırma ile karşılar onu. Birkaç saniye sonra, gerçek ses'in kesilmiş ve bu haykırışın bir çalgıyla yaratılmış olduğunu anlarız. Bir an sonra orkestra çalgının yerini alır ve tek başına filmi sürükler

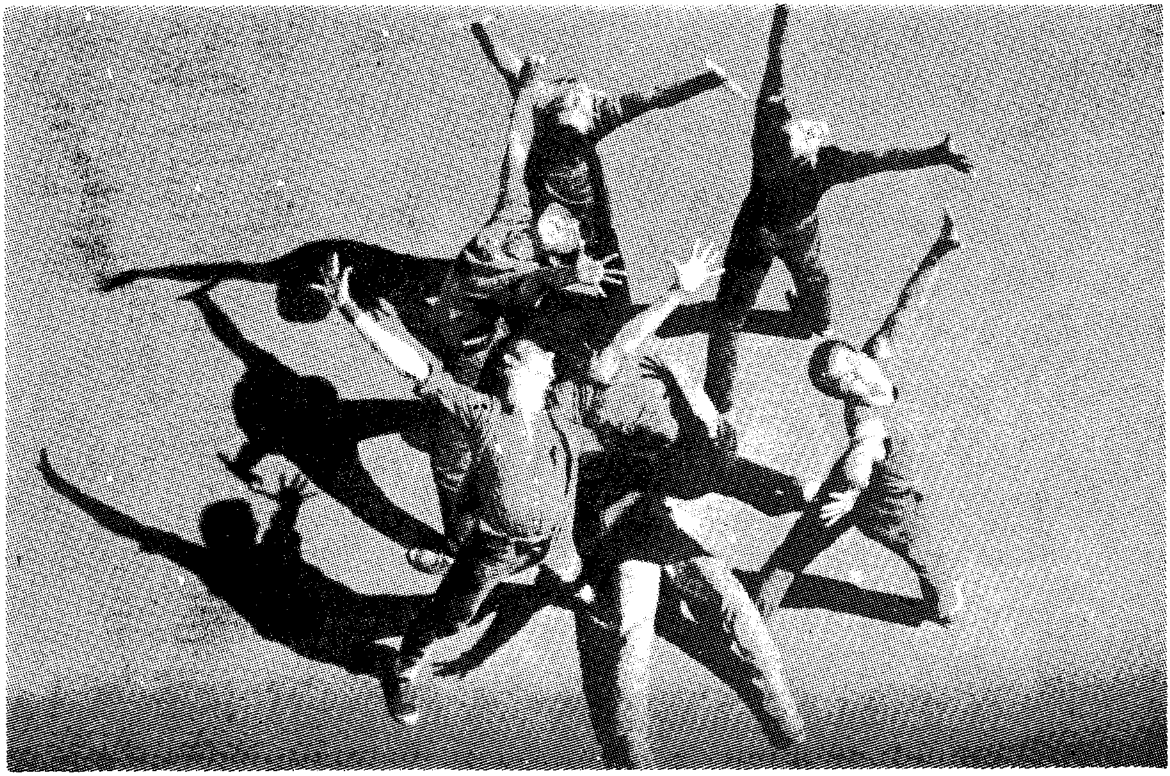
3 — Yönetmek ve bestelemek Hem sonra neden yönetmen filminin müziğini de bestelemesin? Böylece tam yaratıcılığa daha çok yaklaşmış olur. Gerçekte yönetmen besteci'ye çok ender rastlanır Bununla birlikte, film müziği yazmak için temel kavramlar yeterli olabilir. Bestecilerin çoğu, müziğin genel çizgilerini belirttikten sonra, düzenleyicilere, orkestra adamlarına bırakırlar işi. Buna karşın yönetmen - besteci'ler parmakla gösterilebilir. Noel Coward, senaryoculuğunun, oyunculuğunun, yönetmenliğinin dışında bestecidir de. Frank Lloyd'un **Cavalcade**'ının (1933) temalarını o yazmıştır. Ayrıca **In Which We Serve** (1942) ve **The Astonished Heart**'ın (1950) müziklerini yazmıştır. Renato Rascel ve Henri Gruel'in dışında geriye üç büyükler kalıyor Feher, Grémillon, Chaplin.

Iyi bir besteci olmasına karşın pek tanınmayan Feher'in imzaladığı filmler arasında **The Robber Symphony/Soyguncular Senfonisi, Monsieur Puntila/Bay Puntila** ve **Il Suo Bambino/Çocuğu** yer alıyordu.

Grémillon sinemaya, keman çalarak geçti. Müziğe son derece yatkın, kültürlü, akıllı bir yönetmendi. Filmlerinin müzikleri, örnek olmamalarına karşın, ulaşılmak istenen amaca tümüyle varabiliyorlardı. Ama çok sıkı bir işlevsellik onların, şiir ve müzikalite yönünden zayıf kalmala-



HIROSHIMA MON AMOUR / SEVGİLİM HİROŞİMA / ALAIN RESNAIS



WEST SIDE STORY / BATI YAKASININ HİKÂYESİ / R.WISE, J. ROBBINS

doğuruyordu. Çevirdiği kısa filmlerin hemen hepsinin müziği kendi imzasını taşır.

Chaplin de keman çalar sol elle. **City Lights/Kent Işıkları** (1928) için uzun süre çalışıp müzik yazmasına karşın son anda çekinerek vazgeçmiş ve ünlü «La Violetera» yı kullanmıştı tema olarak. Chaplin tanıtma yazılarında ne yardımcılarını ne de esinlendiği kaynakları gizler. Bir çok filminde Tchaikowsky'den esinlendiğini açıkça söylemiştir (The Gold Rush, Limelight). New - York'ta bir Kral için bir jazz bir de rock yazmış olan Chaplin, bununla, yeri gelince ne denli gençleşebileceğini göstermiş oluyordu. (1).

Chaplin'in müziğinde Wagner'vari leitmotiv anlayışına olduğu denli, tanınmış klâsik müzik örneklerine de rastlanır (Gold Rush Tannhauser; The Dictator Lohengrin, Brahms). Sinemanın tek ve gerçek dahisi olarak nitelenen insanın aynı zamanda müzikçi olması, heyecan verici bir olay değilse nedir?

4 — Müzikli Film Öncesi

Clair'in **French Cancan**'ı, Renoir'in **Une Partie de Campagne/Bir Kır Parti**'si Carné'nin **Juliette ou la Clé des Songes/Juliette ya da düşlerin anahtarı, Les Enfants du Paradis/Cennet Çocukları** ve **Les Visiteurs Soir/Gece konukları** bir süre sonra bir akım olarak yıllarca sürecek olan müzikli filmi haberleyen partisyonlar taşıyorlardı.

VII. Müzikli Film

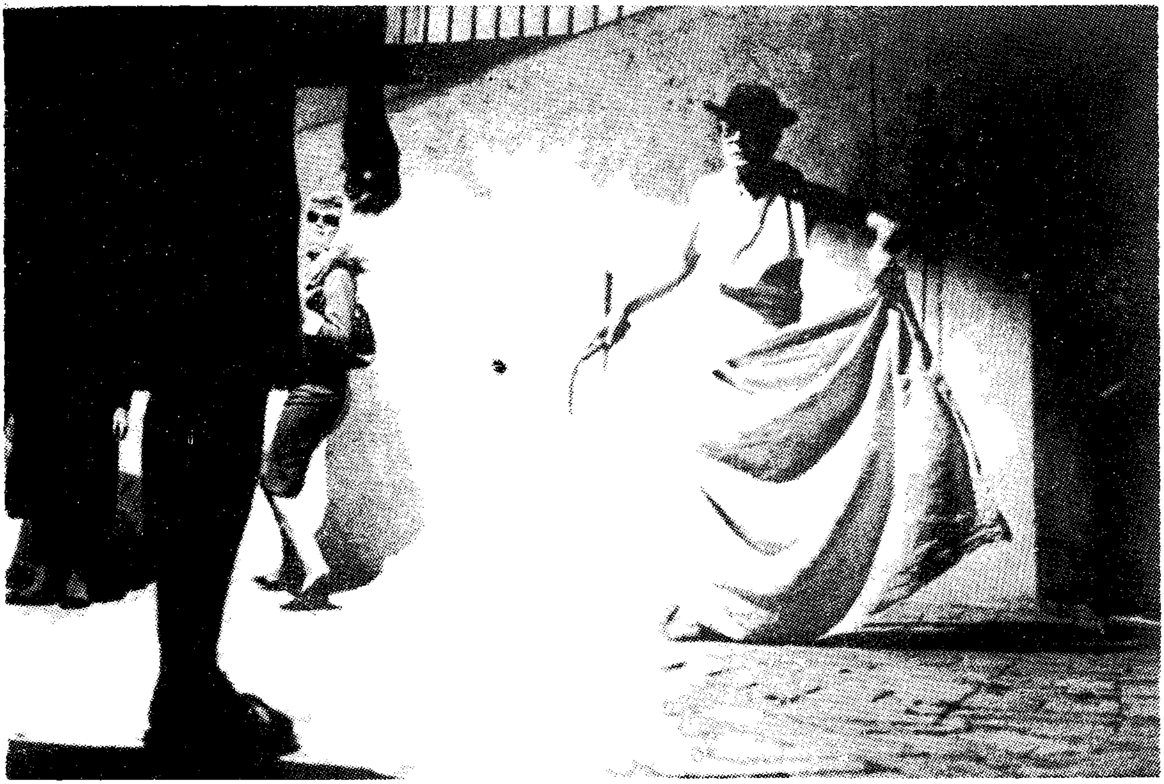
1 — Al Jolson ve zenci filmi 1935 yıllarında Hollywood istatistiklerine göre bütün zamanların en çok kazanç getiren filmi **The Singing Fool/Çılgın Şarkıcı** idi. İlk on sırada bulunan filmlerden dördü müzikal filmlerdi.

Çılgın Şarkıcı'nın bir yeniliği, şarkıların film için özel olarak bestelenmiş olmaları idi. Bundan böyle sinema şarkıların en önemli sıçrama tahtası olacaktı. Ancak Al Jolson'un ünü 1935'ten sonra sönmeğe yüz tutar, Televizyonun ortaya çıkması Jolson'u diriltemez ve 1950'de gerçekten ölür.

Amerika'daki zenci uygarlığının müzik alanındaki derin kökleri klikez King Vidor'un **Hallelujah'**ında kendilerini göstermişlerdir. Hallelujah, zenci Amerika üzerine şaşırtıcı bir belge ve aynı zamanda görkemli bir müzikal filmdi. Filmde, «Home, Go Home» teması eşliğinde, şarkılar, danslar ve negro - spiritual'lar yer almaktaydı. Ama bunlar hiçbir zaman «müzikal gösteriler» değildi. Hallelujahtan sonra **The Green Pastures/Yeşil Otlak'lar,** aynı geleneği sürdürüyordu. Her iki filmde de oyuncuların tümü zenciydi. Preminger'in **Carmen Jones'**unda (1954) yine aynı olay görülüyordu. Merimée'nin konusu zenciler arasında geçiyordu. Bizet'nin müziği korunmuş, Oscar Hammerstein II yeni sözler yazmıştı. Film çok eleştirildi, ama aynı Preminger 1958 de Gershwin'in müziği ile **Porgy and Bess'**i çevirmekten sakınmadı. O denli ki, soprano için

---

(1). Derleyenin notu Son filmi Hong Kong Kontesi için yazdığı müziğin temasını taşıyan şarkının (This Is My Song) bütün dünyada gençler arasında liste başı olması buna bir başka örnektir.



S ½ / FEDERICO FELLINI

yazılmış ana melodi «Summertime», duo olarak söyleniyordu filmde.

Bunların dışında Lionel Rogosin'in **Come Back Africa / Geri Gel Afrika** ve Marcel Camus'nun **Orfeu Negro/Siyah Orfe**'si sayılabilir bu alanda. Kısa film alanında ise ilk akla gelecek film, kuşkusuz Resnais ve Marker'in **Les Statues Meurent Aussi/Heykeller de ölür**'ü olacaktır.

2 — Müzikal : Müzikal film, amerikan sinemasına özgü şarkılı ve danslı film türüne denmektedir. Al Jolson'dan sonra Broadway hücuma uğradı. Burada oynanan yapıtların çoğu sinemaya aktarıldı. Dev revüler, tahta sahnelerden film setlerine geçtiler. **Broadway Melody, The Hollywood Revue of 1929, Paramount on Parade, Fox Follies** ve diğerleri peşpeşe sıralandılar Ama müzikal film ilk dönemeci 1942'de **42. Sokak'**ta dönüyordu. Lloyd Bacon'un filminde alıcı, seyircinin koltuğundan kalkıp, gösterinin ta içlerine giriyordu. Bu yeniliğin yaratıcısı Busby Berkeley idi. Berkeley, çalışmasını **Gold Diggers** (1933) ve **Footlight Parade** ile uç noktasına götürmeyi başarıyordu. Tür tutmuştu, sömürülebilirdi. **«Büyük Ziegfeld»,** ünlü sahne adamını ansıtıyordu yer yer. **The Goldwyn Follies,** George Marshall'ın yönetimi, Ben Hecht'in senaryosu ve Gregg Toland'ın görüntüleriyle iddialı olma çabasındaydı. Gershwin üçlüyü tamamlıyordu. Stanley Donen, Jerome Robbins ve Roland Petit çeşitli filmlerle bu alanda adlarını duyurmayı başarabilmişlerdi.

Görkemli gösteriler güçlerini tüketiyorlardı yazık ki. Ve anlayış değişti. 1949 da Berkeley'in **Take Me Out To The Ball Game/Beni Maça Götür**'ünde Frank Sinatra ile Esther Williams'ı yönetenler Gene Kelly, Donen ve Charles Walters'di. Bu değisimin en önemli nedeni ise Minnelli idi 1943 ten bu vana Minnelli, müzikal filme getirdiği sanat gücüyle kendisini kabul ettirmişti. Technicolor sevilmeyebilir ama, müzik, renk, görüntü, dekor, giysi, koreografi öğelerini tartımlı bir biçimde bir araya getirmek için belli bir sanat gücü gereklidir. Bu anlamda, böyle filmlerin sinema sanatının tümüne en çok yaklaşan türlü oluşturdukları söylenebilir Sonradan Minnelli, **Brigadoon'**u, **An American In Paris'**i ve **Gigi'**yi çevirir gittikçe yozlaşarak. Paris'te Bir Amerikalı büyük isimleri bir araya getiriyordu. George Gershwin'in müziğini, Alan Jay Lerner senaryolaştırıyor, Leslie Caron dansediyor, Oscar Levant piyano çalıyor, Gene Kelly ve Georges Guétary şarkı söylüyorlardı. 20 dakikalık final balesini Gene Kelly denetiyor, Orkestrayı Conrad Salinger yönetiyor, Saul Chaplin müziği uyarlıyordu. Gene Kelly koreografi'yi düzenlerken Minnelli müzikal film tarihinin büyük bir filmini yaratıyordu. Gene Kelly ayrı bir yenilik getiriyordu sinemaya. Kişilerini günlük yaşantının gerçekleri içine yerleştirmekle onları tiyatro kulislerinden çekip çıkarıyordu. Donen'le çalışması sonucu ortaya **A Day In New-York/New York'ta Bir Gün Çıktı** (1949) İki yıl sonra müzikli güldürünün baş yapıtı **Singing In The Rain** yaratılıyordu. Film, sesli filmin başlangıcındaki Hollywood'u yeniden canlandırmıştı. Bütün bir devir yeniden yaşıyordu. sanki. Ancak bu tür filmler son derece pahalıya çıkıyordu. Televizyon rekabeti ile de küçük müzikal film yutuldu, gitti. Ya çok harcamak ya da vazgeçmek gerekli idi şimdi. İşte Cukor'un **A Star Is Born/Bir Yıldız Doğdu'**su

böyle bir düşüncenin sonucuydu. **Les Girls** ve **Can Can** ise son çırpınışları oldu müzikal filmin.

3 — **Beyaz Perdede Jazz** : 1930'lara doğru en gözde Jazz şarkıcısı Al Jolson'du ve ilk sesli filmin adı da Jazz sözcüğünü taşıyordu. Sonraları **The King Of Jazz/Strike up the Band** (B. Berkeley), **Alexander's Regtime Band, Birth of the Blues,** Jazz müziğinin filmin tümünde yer aldığı filmler oldular. 1946'da **New Orleans,** Louis Armstrong'un yaşamını anlatıyordu. Kesin dönemeç Hollywood'da 1956 da **Satchmo the Great** ile dönüldü. Mili Lerner'in yarı yarıya belgesel uzun metrajlı filmi yine Armstrong'un yaşantısını yansıtıyordu. 1958'de **St. Louis Blues,** bu türün yaratıcısı. W.C. Handy'yi Nat King Cole'un çizgileri ardında canlandırıyordu. **The Glenn Miller Story** ve **The Benny Goodman** Story de ünlü Jazz'cılardan ikisinin yaşam öykülerini anlatıyordu seyirciye. Bunlar Jazz'ın konu olduğu filmler. Bir de eşlik ettiği filmleri görelim. Otto Preminger'in **The Man With The Golden Arm/Altın Kollu adam'**ı (1955), uyuşturucu madde kullanan bir davulcuyu konu alıyordu. 1957 de ise Miles Davis'in trompeti, **Ascenseur Pour l'Echafaud/İdam Sehpası'**nda, Jazz'ın başka herhangi bir müzik türü gibi sinematografik bir katkıda bulunabileceğini gösteriyordu. Susan Hayward'a 1959 da Oscar'ı kazandıran **I Want To Live/Yaşamak İstiyorum,** başarısının bir kısmını Johnny Mandell'in bestelediği, Gerry Mulligan'ın çaldığı müziğine borçluydu. Ayrıca Preminger'in **Anatomy Of A Murder/Bir Cinayetin Tahlili** (1958), Marcel Carné'nin **Les Tricheurs/Hilekârlar** (1958) Vadim'in **Les Liaisons Dangereuses/Tehlikeli Alâkalar** (1960), Godard'ın **A Bout De Souffle/Serseri Aşıklar** (1959) Jazz'ın anlatım aracı olarak neler verebileceğine birer örnek oluyorlardı.

4 — **Müzikal Güldürü** Filme çekilmiş operetlerden, ortaya çıkardıkları tek gerçek yapıt olmasaydı, söz etmek bile gereksizdi. Halbuki **Die Dreigroschenoper/Üç Kuruşluk Opera** tek başına bile, bir türü kurtarabiliyordu. Film, hiciv - politik yanı ve şaşırtıcı müziği ile oyunun sahnedeki başarısını tekrarlıyordu. Filme çekilmiş operetler bu kadar.

Müzikal güldürüler ise daha zengin. Çünkü bir René Clair var. **Sous Les Toits de Paris/Paris Damlarının Altından** **Porte des Lilas/Lâle Sokağı'**na dek müzik ve şarkı filmlerinde önemli yer tutarlar. **Le Million/Milyon'**dan sonra çevirdiği **A Nous la Liberté,** Georges Auric'in müziğiyle bir başyapıt oluyordu. Müzik halkın müziğiydi, film halk'a maloldu, şimdi sinema sanatı ona sahip çıkıyor.

5 — **Şarkıcılar, Şarkılar** : King Creole (1958, Presley, Curtiz), Marinella (1934, Tino Rossi, Scotto), Ramona (1936, Henry King), La Cucaracha (1934, Floyd Corrigan), Lilli Marlene (1951, Arthur Crabtree), The Great Caruso (1951, Richard Thorpe), ve kalabalık.

6 — **Opera, Bale, Senfoni** Sesli sinema klâsik müzikten yararlanmayı da beraberinde getirdi. Damar zengindi, yüksek nitelikteydi. Her zaman olduğu gibi sinema yine işin kolayına kaçtı. Kulağa hoş gelen seslerden başladı çalışmağa. Ama bugün bile operanın perdeye uyarlanmasının sorunları çözümlenmiş değil. Operanın lirik durağanlığı, sinemanın devingenliğiyle tam karşıt olmayı sürdürüyor. O denli durağanlık ki, Gallone'nin Rigolleto'sunda sahneler arasında perdenin inişi bile yer almıştı filmde. Bugün alıcı sahneye çıkmıştır ve repertuarı tüketmeyi sürdürmektedir. Bale filminde ise çıkmaz daha derindir Şarkı olmadığı gibi, söz de yoktur. Dans devinimdir, sürekli bir devinim, dinlenmesiz, görsel bir yorgunluk doğuran kısa bir süre sonra. Gerçekte bu tür film ancak kısa metraj olarak uygulanabilmektedir. Ornekler ne çok ne de önemlidir.

7 — **Filme çekilmiş yaşam öyküleri** : Yine bir dolu film, yine kalabalık. **Sinfonia d'Amore** (1956, Schubert, Pellegrini), **La Belle Meunière** (1948, Schubert, Pagnol), **Ludwig van Beethoven** (1954, Beethoven, Max Jaap), **Mladosc Chopina** (1951, Chopin, Alexander Ford), **Verdi** (1953, Verdi, Rafaello Matarazzo), **Puccini** (1953, Puccini, Gallone) ve Rossini, Donizetti, Bizet, Honegger, Handel, Mozart ve diğerleri.

Her türün olduğu gibi filme çekilmiş yaşam öykülerinin de birinci sınıf bir örneği olacaktı. 1941 de Almanya'da Traugott Müller'in çevirdiği **Friedmann Bach.** Büyük Bach'ın oğlunu konu alan film, mükemmel bir tinbilimsel çalışma, bunalım içinde bir kişiliğin araştırılması idi. Bach'ın çifte dramı, dahi baba tedirginliği ve devrini aşamama ümitsizliği, son derece başarılı bir biçimde ortaya konmakla bu türün bile, az da olsa değerli yapıtlar verebileceği tanıtlanıyordu.

8 — **Canlı Resim Filmleri** Sinematografik türlerin hiçbiri, canlı resim filmi kadar gerçeğin dışında değildir. Hiçbir film müziği de canlı - resim filmi müziği kadar işlevsel değildir. Bu yüzden sinema ile müziğin geometrik yeri, canlı resim, kukla, tek kare yöntemi ile çekilmiş bütün film biçimlerinde belirlenir. Odyo - vizüel uygunluk hiçbir yerde bu değin bütünlenmiş değildir. Hiçbir yerde de müzik filmin bu denli «varoluş nedeni» değildir. Canlı resim tekniği partisyonun görüntülerden önce varolmasını gerekli kılar. Çünkü filmin iç tartımı, ses bandı tarafından belirlenir. Bu yüzden bütün ses effektleri ses kaydında gerçekleştirilmiş olmalıdır. Besteci ile canlandırıcı arasındaki ilişki de çok sıkı olacaktır. Yöntem zincirleme tepki düşüncesine bağlıdır yönetmen olayı besteciye anlatır, besteci bir partisyon yazar, bununla kesin senaryo hazırlanır, gülütler ve öbür ayrıntılar saptanır. Kimi zaman müzik önceden hazırlanamaz. Bu kez eşleme daha güç olur Ama yine de kesin ve tam olması gerekir Türün babası, yorulmaz yenilikçi, belli Walt Disney.

1929 daki **Steamboat Willie**'si ilk sesli Mickey Mouse'uydu. **Silly Symphony** serisi ise çoğunlukla klâsik yapıtlara dayanacaktı. **Pamuk Prenses** (1937 - 38) Frank Churchill'in müziğiyle ender bir başarı oldu. **Pinocchio, Uyuyan Güzel, Bambi, Dumbo, Külkedişi, Alis Harikalar Ülkesinde, Peter Pan'**dan sonra konulu filme geçen Disney, Polyanna, Davy Crockett ve çeşitli belge filmleri gibi filmler yaptı. Ancak Disney'in ses ve müzik alanındaki katkısı, daha önce, **Fantasia** ile gerçekleşmişti. Bütün aleyhinde söylenenlere karşın filmin olumlu yanları vardı. Disney resim fabrikası bir yıl boyunca bu filme çalışmış,



LES PARAPLUIES DE CHERBOURG / ŞERBURG ŞEMSİYELERİ / JACQUES DEMY

Amerika'nın bir numaralı müzik eleştirmecisi Deems Taylor danışman olarak görev almış, Stokowsky ve Philadelphia Filarmoni Orkestrasının yardımları sağlanmış, ses, ilk kez 3 ses alanı üzerine çekilmiş ve 6 hoparlörle yayılmıştı. Ama Disney bundan sonra buna benzer bir deneye girişmedi. Buna hem sevinmek hem de üzülmek gerekir

Kukla filmlerinde ise tek isim Jiri Trnka ve tek ülke Çekoslovakya. Çin İmparatorunun Kanaryası, Prens Bayaya ve diğerleri son derece uygun ve etkileyici müzikleriyle sinema tarihine geçtiler.

VIII. 1960'ta Durum :

Ses ihtilâlinden bu yana 30 yıl geçti. Sözlü sinema ile birlikte doğan yeni bir yönetmen ve besteci kuşağı, olgunluk çağlarına yaklaşıyorlar. Televizyon evleri doldurdu. Tarih, teknik ve sanat yönünden yedinci sanat bir dönemece ulaşıyor. Ve onunla da film müziği. Bu dönemeç geçilmeden 1960'ta film müziğinin nerelerde olduğu araştırılmak gerekir

Kuşkusuz bir müzikal film krizi var; 1954'teki Carmen Jones'tan bu yana hiçbir önemli film patlamadı perdelerde. Denebilir mi ki, müzikal film ne sinemacıları ne de seyirciyi ilgilendirmemektedir artık? Gerçekte durum hiç de öyle değildir. Seyirci daha güç beğenir duruma gelmiştir yalnızca. Herşeyi yutmamaktadır artık. Kişisel sinemasının görüntüleri doyurmaktadır onu ve sinemanın küçük bütçeli, vasat yapımlarına karnı toktur. Demek ki, en önemli neden para olmaktadır Bir müzikal film pahalıya çıkar İyi bir müzikal film çok pahalıya çıkar. Buna karşın bize göre en önemli unsur bu değildir. Eksik olan yeni düşünceler, yeni buluşlardır. Mozart, Rigoletto fikir değil konudur Ama bir Hiroşima gibi güç, 10 yıl önce yapılması akla bile gelmeyecek filmler de vardır. Bu yol da açılmıştır sinemada. Müzikal film, herhalde tüm sinemaya en çok yaklaşan tür olduğu için, aynı zamanda hem sahneye koyuş, hem müzik, hem fotoğraf, hem koreografi, hem dekor yönünden kuvvetli, gerçek sinemacılar tarafından yapılması gerekir. Ancak, şarkı, dans ve müzik susuzluğu giderilmiş değildir. Bu yüzden müzikal film kolaylıkla rafa kaldırılamaz. Sanatın «Herşeyden önce müzik» olacağı bir yönetmen kuşağını bekleyelim ama gök kapalıdır henüz.

Peki, herşeyden sonra, nedir gerçekte film müziği? Bir Arlesienne'e ya da bir Peer Gynt' ulaşamayan yüz binlerce nota ne demek istiyorlar? Bizi ne ile zenginleştirdiler? Sesli sinemanın büyük temaları Dreigroschenoper, Stagecoach, The Third Man nelerdir? Önceden varolan bir operet, bir folklor havası, filmden önce varolan bir melodi. Özgün olan hiçbir şey. Bizi utandıracak, kızdıracak, en azından susturacak herşey. Evet ama bu temalar, tedirgin edecek denli yayılmışlarsa bu, sinema sayesinde, seyircisi sayesinde olmuştur Hem sonra, sinemanın kaderi belki de Arlesienne'ler yaratmak değildir. Herşeyin dışında sinema kolaylıkla silinemeyecek bir katkıda bulunmuştur müziğe.

Gerçek bir değildir Buraya nokta koyalım ve öncüler çağının kapanıp, filmde müzik çağına geçilmesini dileyelim.

«potemkin zırhlısı» nın bileşiminde patetik ve organik birim

s. m. eisenstein

«Potemkin Zırhlısı» ndan söz edilirken genel olarak iki karakteri üzerinde duruluyor genel bileşimindeki organik uyum ve patetik.

Organik birim ve patetik :

«Potemkin» in bu en belirli karakterlerini alıp bunların, özellikle bileşim konusunda, hangi imkânlarla meydana getirildiklerini izah etmeğe çalışalım. Filmin genel bileşimindeki organik birimi tetkik edeceğiz. Patetiği, en üst trajik şiddetine eriştiği bölümde, «Odessa merdivenleri» nde, araştırıp sonradan vargılarımızı yapıtın tümüne genişleteceğiz.

Bu araştırmamız, aynı zamanda, bileşim yollarının temanın organik birimine ve patetiğe nasıl yardımcı olduklarını da açıklıyacaktır. Bölüm bölüm, bu öğelerin oyuncuların oyununda, konunun genişlemesinde, ışıkların ve renklerin çeşitlerinde, manzaraların ele alınışında, kalabalık sahnelerin düzenlenmesinde nasıl gerçekleştirildiğini de tetkik edebiliriz. Biz burada, filmin geniş bir analizine hiçbir şekilde varmak iddiasında olmayan, **yapıtın yapısı** ile ilgili dar bir problemle uğraşacağız. Oysa, organik yönden birime varan bir yapıt'ta, tümü besleyen öğeler her detayı da etkilerler. Tek ve değişmez bir kanun, sadece tümü ve her öğeyi değil, fakat tümün yaradılışına katılan her safhayı aşar. Aynı temel ilkeler bütün alanlara hayat katacak, her birini özel değerlerile renklendirecek. Ve sadece böyle bir durumda yapıtın organik biriminden söz edilebilir; çünkü burada organizmayı, Engels'in «Doğa'nın Dialektiği» nde tanımladığı gibi, «üstün birim» olarak sayıyoruz.

Bu düşünceler bizi ilk baştan araştırmamızın birinci temasına götürüyor «Potemkin» in yapısındaki organik birim sorunu.

Bir varsayımdan hareket edip sorunu ele almağa çalışalım yapıtın organik birimi, ve yapıtın verdiği organik birim duygusu, yapıtın bileşim kanunu, Lenin'in açıkladığı gibi «Özel genelin bir fonksiyonu olarak varolur yalnızca. Genel özel içinde ancak özelin varlığında varolur», doğanın organik olayın yapıtsal kanunlara uyduğu taktirde belli olmalı.

Birinci bir örnekte bu kanunu statik bir görüşle, ikinci bir örnekte dinamik bir görüşle inceliyeceğiz. Birinci örnek filmin düzenindeki terimlerden ve orantılardan, ikin- örnekte de yapısının süreçinden söz edeceğiz.

«Potemkin» olayların bir öyküsü gibi görünüp bir dram gibi hareket ediyor.

Bunun sırrı da bununla açıklanıyor öykünün gelişimi trajik bileşimin en sıkı şekli olan beş perdelik tragedyanın kanunlarına uyuyor

Gerçeğin çıplaklığından alınan olaylar tragedyanın beş perdesinde genişliyor. Ve bu olaylar öyle bir şekilde seçilip, mantıken uyuşturuluyor ki tragedyanın 3. ile 2., 5. ile I. perde arasındaki istenilen ayırımlara uyuyor.

Yüzyıllardan beri deneme konusu olan bu bileşim, her perdenin başında bir açıklaması da olan, dramımızda daha da belirtiliyor.

Bu beş perdeyi özetliyerek hatırlatalım.

Birinci Perde: İnsanlar ve Kurtlar Giriş. Zırhlıdaki durum. Bozuk et. Mürettebatın tepkisi.

İkinci Perde Kıç güvertesindeki facia. «Herkes güverteye!». Denizciler çorbayı içmeği reddediyorlar. Papazın sahnesi. «Kardeşler». Ateş etmeğe yanışmıyanlar. İsyan. Denize atılan subaylar.

Uçüncü Perde Kan «İntikam» diye bağırıyor. Sis. Odessa limanında Vakulintçuk'un cesedi. Cenaze. Miting.

Dördüncü Perde Odessa merdivenleri. Halk denizcilerle birleşiyor. Erzak dolusu sandallar. Odessa merdivenlerinde ateş açılıyor.

Beşinci Perde Filo'nun gelişi.

Bekleyiş gecesi. Filo görünüyor. Makine dairesinde. «Kardeşler!». Filo ateş açmağı reddediyor.

Hareket açısından, dramın her bölümündeki kısımlar tümü ile birbirlerinden ayrılıyor, oysa ikili bir «refrain» aralarına geçip bir bakıma onları perçinliyor.

«Kıç güvertesindeki facia» da, zırhlının ufacık bir parçası olan isyancı denizciler idam taburunun tüfekleri karşısında «Kardeşler!» diye bağırıyor. Tüfekler indiriliyor. Organik açıdan tüm zırhlı onlardan yana, isyan eden denizcilerden yana.

«Filo'nun gelişi» nde, filonun ufacık bir parçası olan,

yan eden zırhlı, isyancı gemiye karşı gönderilen filonun topları karşısında aynı kelimeyi patlatıyor, «Kardeşler!». Toplar indiriliyor Organik açıdan tüm filo «Potemkin» den yana.

Zırhlının organik bir hücresinden zırhlının organik tümüne; filo'nun organik bir höcresinden filo'nun organik tümüne; temanın «crescendo» su içinde devrimci kardeşlik duygusu genişliyor Aynı şey, emekçilerin kardeşliğini ve devrim temasını ele alan, yapıtın düzenleyişinde var oluyor.

Tema ve duygu orantısı bakımından, organik bir birimden söz etmek için bu kadarı yeterli. Oysa biz, daha kesin bir şekilde, «Potemkin» in bileşimini açıklamak tiyoruz.

Temanın yalnızca yönetici çizgisile bağlı olan beş perde, dış görünüşlerile başkaca bir benzeyişte bulunmuyorlar. Oysa, belirli bir orantıda, tamamile özdeşdirler: özellikle ikinci perdeden sonra her perde az çok eşit iki bölümden meydana geliyor

— Papazın sahnesi — İsyan.
— Vakulintçuk'un cenazesi — Miting.
— Kardeşlik duygusu — Ateş açılıyor.
— Heyecanlı bekleyiş — Zafer.

Dahası var, iki bölümün arasındaki bağlantı daima bir çeşit duraklama, ya da bir kesinti, ile işaretleniyor. Bazen, cenaze ile gazab temaları arasındaki geçişte olduğu gibi, kapalı yumrukların görüntüsü ile veriliyor (3. perde). Bazen, bir alt yazı — «Ve birden...» — kardeşlik sahnesini kesip ateş açma sahnesine geçiyor. (4 perde).

Ya da 2. perdenin hareketsiz tüfekleri, 5. perdenin koca ağızlı topları, ve bekleyişin duraklama noktasını bir kardeşlik patlamasına devşiren «Kardeşler!» kelimesi.

Bunu da belirtmeli ki bağlantı yalnızca **başka** bir duyguya, **başka** bir ritime, **başka** bir olaya değil de, her defasında, **sertçesine ters** bir olaya geçişi işaretliyor. Karşıt değil de gerçekten **ters,** çünkü her defasında **aynı temanın görüntüsünü ters bir açıdan veriyor,** aynı zamanda bu **temanın içinden doğuyor.**

Tüfeklerin karşısındaki korkunç bekleyişten sonra isyanın patlaması (2. perde).

Vakulintçuk'un halkçı cenaze töreni temasından organik bir şekilde fışkıran gazabın patlaması (3. perde).

Merdivenlerdeki silah atışları, «Potemkin» in isyancıları ile Odessa halkının kardeşçe kucaklaşmalarından doğan tepkinin organik «sonuç» u.

Hareketin bileşimindeki bu kuralın devamlılığı, dramın her perdesinde tekrarlanan bu kuralı, yalnız başına açıklayıcıdır.

Bu devamlı kural, **«Potemkin» deki toplu bileşimin** özel karakterini teşkil ediyor

Yarısına doğru filim, bir duraklama noktası, bir kesinti ile ikiye ayrılıyor, başı sürükleyen hareket tamamile durup sonradan yeniden hızlanıyor.

Öldürülen Vakulintçuk'un cenazesi, Odessa'daki bölümü, filmin tümü ile orantılı olarak bu kesinti görevini görüyor.

Bu andan sonra, devrim teması, isyan eden zırhlıyı aşarak patlar ve tüm şehire yayılıyor; şehir, topoğrafya bakımından, **gemiye karşıt**, oysa duyguda onunla birleşiyor; buna rağmen tema yeniden denizdeki drama geçince, askerlerle (merdivenler bölümü), yeniden zırhlıdan kopacak.

Temanın genişlemesinin ne değin organik olduğu görülüyor. Aynı zamanda, temanın bu genişlemesinden doğan, «Potemkin» in düzenlenmesi **yapıtın tümü için tek, kesirli de olsa, temel terimleri için de tek.**

Organik birim kanunu böylece sona kadar uygulanıyor. Oran sahasında organik birim, estetik'te «altın sayı» di-



ye bilinen orantıdır

Altın sayı'ya göre yaratılan sanat yapıları gerçekten benzersiz bir güçle hareket ederler.

Plastik sanatlarda bu sorun özel bir şekilde tetkik edilip derinleştirilmiştir

Zaman sanatlarının tatbikatında altın sayı daha az tanınıyor, halbuki burada belki de daha geniş bir hareket sahasına sahiptir.

Sinemada, «altın sayı ile sağlama» galiba hiç denenmemiştir. Bu yüzden tuhaftır ki, görgül olarak bileşimindeki organik birimi ile tanınan, «Potemkin Zırhlısı» tamamen altın sayı kuralına göre yapılmıştır.

Ayırımın, gerek filmin her bölümünde gerekse filmin tümünde, **yaklaşık olarak** filmin yarısında yapıldığını söylemiştik.

Aslında, altın sayı'nın en şematik yaklaştırımı olan, 3/2 orantısına yaklaşıyor

3/2 kesintisinde, yani ikinci perdenin sonu ile üçüncü perdenin başı arası, başlıca kesim, hareketin bir duraklama kaydettiği **sıfır**, yer alıyor.

En tuhafı şu ki, hiç kuşkusuz, Potemkin'de altın sayı sadece hareketin sıfır noktasına, izlediği katın en düşük noktasına, vardığında tatbik edilmiyor. Onu en üst noktada da buluyoruz. Bu en üst nokta da, gemide kızıl bayrağın çekildiği an. Ve kızıl bayrak altın sayının tayin ettiği noktada çekiliyor. Oysa, bu kez, **sondan hareket ederek**, 3/2 orantısına göre, ilk üç bölümü son iki bölümden ayıran noktayı hesap etmeli, yani üçüncü perdenin **sonu**, çünkü kızıl bayrak dördüncü bölümün başında da görünüyor.

Böylece, filmin sadece her ayrı bölümü değil de en uç noktalarında filmin tümü de - hareketin tamamile durdurulması ve yeniden kanatlanmasında - orantı kuralına, altın sayı kuralına aynen uyuyor.

Şimdi de, «Portemkin Zırhlısı» nın ikinci anahtar öğesini inceliyelim patetik ve temanın patetiğini filmin patetiğine uygulama bileşimindeki yollar.

Burada patetiğin «olduğu gibi» şekli üzerinde duracak değiliz. Yapıtın patetiğini, sadece seyircinin açısından, daha doğrusu seyircinin üzerindeki etkisine göre, ele alacağız.

Patetik, seyircinin içinde tutkulu bir heyecan duygusunu uyandıracak şeydir.

Patetik bir yapıtın düzenlenmesi, tüm karekterlerinde, hareketin şiddetli patlamaların ve yeni bir değere sürekli geçişin şartlarına uygun olmalı.

Pek tabii ki, bir sanat yapıtında, bir aynı olayın bütün değişik biçimleri ele alınabilir tarafsız tutanak'tan, gerçekten patetik bir «ilahi» ye kadar. Burada bizi ilgilendiren, olayı patetiğe kadar yükseltebilecek yolun özellikleridir.

Hiç kuşkusuz bu, ilk baştan, sanatçının ele alacağı konuya karşı davranışile şartlandırılmıştır. Oysa bizim anladığımız bileşim ele alınan konuya karşı sanatçının davranışı ile yapıtın seyirci üzerindeki etki derecesini tayin eden bir yapıdır.

Bu yüzden, bu yazımızda, şu veya bu «belirli» olayda patetiğin türü ile ilgilenmiyeceğiz, çünkü bu tür toplumsal açıdan daima bağıntılıdır. Şu veya bu olaya karşı sanatçının davranışındaki patetiğin türü üzerinde de durmıyacağız, çünkü bu da toplumsal açıdan şartlandırılmıştır. Bizi ilgilendiren dava iyice sınırlandırılmıştır «olayların türü» ne karşı bu «davranış» patetik bir yapının şartları içinde nasıl gerçekleştirilmiştir.

Seyirciden maksimum bir duygusal hız almak, «kendisinden çıkarmak» istenildiği taktirde, yapıt ona öyle bir





örgüt vermeli ki onu işlemekle istenilen havaya girebilsin. Taklitçiliğe yakın bu tepkiyi elde edebilecek ilkel «prototip» pek tabii ki perdede «extase» (esirme) halinde hareket eden bir kişi olur, başka bir deyimle patetiğe kapılan bir kişi, bir bakıma «kendinden çıkmış» bir kişidir.

Biz gene örneğimize, «Odessa merdivenleri» ne dönelim. Bu sahnede olaylar nasıl gösteriliyor, nasıl birleştiriliyor? Ele alınan kalabalığın ve kişilerin coşkunluğunu bir yana bırakarak, patetiğin evrimini yapı ve bileşimle ilgili özel bir karakterin üzerinde tetkik edeceğiz **hareketin** eğrisi üzerinde.

İlkin öne atılan vücutlerin kaos'u (göğüs çekimi). Sonra gene kaos halinde atılan vücutlerin bir (genel çekim) i. Sonradan bu kaos merdivenlerden inen asker çizmelerinin ritmik gürültüsü oluyor.

Hareket hızlanıyor. Ritim coşuyor.

En üst noktada iniş hareketi birden bir çıkış hareketi oluyor **kalabalığın** (aşağıya doğru) çılgın koşuşu **yalnız kalmış**, oğlunun cesedini taşıyan annenin **ağır** (yukarıya doğru) **ilerlemesine** yer veriyor.

Kalabalık. Bir lav akışının hızı. **Aşağıya doğru.**

Ve birden

Yapayalnız bir insan. Ağır bir ilerleyiş. **Yukarıya doğru.** Sadece bir saniye sürer bu. Ve, yeniden, **aşağıya doğru** bir akış.

Ritim hızlanıyor. Hareket coşuyor.

Sert bir şekilde, **kalabalığın kaçışı** yerini düşen çocuk arabasına terkediyor. Bu yalnızca hareketin hızlandırılışı değil. Yeni bir anlatım yöntemine atlıyoruz: figüratif'ten fiziğe geçiyoruz, çığ gibi bir hareketin anlatışı değişiyor. **Göğüs çekimlerinden genel çekimlere geçiliyor. Kaos'**u andıran hareketten (kalabalık), **ritmik** harekete (askerler). Bir hareket şeklinden (koşan, düşen, atlıyan insanlar) bu hareket temasının sonraki durumuna (düşen çocuk arabası). **Aşağıya doğru** kayan hareketten **yukarıya** açılan harekete. **Birçok** tüfeğin **birçok** silah atışından, zırhlının **tek** topunun **tek** atışına.

Devamlı olarak bir buut'tan başka bir buut'a, bir değerden başka bir değere atlanıyor ve, sonuç olarak, baştan başa değişen sadece yalıtılmış (çocuk arabası) sahne değil fakat tüm olayın an]atış yöntemi anlatısal tipten, kükreyen (atlıyan) aslanlarla çağrışımsal bileşim şekline atlıyor.

Kademeli olarak bir değerden öbür değere bu atlamalar, hareketin aşağıya doğru cereyan ettiği merdivenleri izlemekte.

Bu bakıma merdivenlerdeki bölüm organik mi? Yapının genel karakterine karşıt değil mi? Değil. Patetik yapıtın özel çizgileri en uç noktaya götürülmekle bölüm, trajik yönü ile, tüm filmin uç noktasını teşkil etmekte.

Bir sorun daha kalıyor sanatçı bu bileşim formülllerini nasıl elde edebilir?

Bu formüller kusursuz her patetik yapıtta bulunur. Oysa «a priori» işlemlerle elde edilemez. Bilgi ve el alışkanlığı yetmez.

Yapıtın teması, maddesi ve özü organik ve ayrılmaz bir şekilde sanatçının düşüncelerine, yaşantısına ve kişiliğine perçinlemiş olduğu takdirde yapıt organik birime kavuşur ve patetikle dolu olur.

O zaman, ve yalnızca o zaman, yapıt gerçek organik birime kavuşur...

Çeviren **Giovanni Scognamillo**

bergman hakkında bir-iki not

ersan arsever

Bergman bıkmadan usanmadan kendi kendine sorular soran ve sorulara cevap arıyan bir insan. Zaman zaman bir soru diğerlerine göre ayrı bir önem kazanıyor. Bergman'da bu soruyu soyut bir kavram olmaktan çıkarıp günlük yaşantımızda karşı karşıya geldiğimiz ve bir dram olarak hissettiğimiz somut bir sorun olarak ortaya koyuyor. Böylece bir sorudan veya birbirine bağlı sorulardan bir film konusu meydana geliyor.

Içinde yaşadığı ve kendinin olan dramı bize anlatıyor Bergman ve bizimle paylaşmak istiyor bu dramını. Bu, hem dramının yükünü hafifletmesine, hem de onun dramını paylaşmamızla kendi yaşantımız için bir pay çıkarmamıza yarıyor. Her ne kadar başkasının yaşantısı bize bir ders olamazsa da, aynı dramı biz de yaşadığımızda ona sırt çevirip görmemezliğe geleceğimize daha çabuk olayların bilincine varır, çevremizdekilerle kader birliği yaparaz.

Yaşam sanki, Bergman için, sonsuz bir soruşturma. İyilik, kötülük, inanç, bencillik hakkında soruşturuyor hep. Sorunlara kayıtsız kalmak istemiyor. Yaşadığımız toplumun düşünce hayatı ve toplumsal düzeni hakkında soru sormadan ve toplumun sorunlarının bilincine varmadan yaşamak yavaş yavaş ölmektir. Önemli olan soruya verilecek cevaptan çok soru sormaktır. Zaten Bergman da soru yağmuruna tutuyor kendini ve ancak bir tek cevap hakkında kesin yargıya varabiliyor :o da hangi soru sorulursa sorulsun kesin bir cevap verilemiyeceği. Sorduğu ana sorulara bir cevap bulamayınca Bergman elinde olmadan bir soru daha soruyor peki, insan yaşantısına ne anlam verebiliriz? Tabii, ana sorulara bir cevap verilemeyince yaşantımız da anlamsız oluyor. Bergman için bu karamsar bir sonuç değil. Zira yaşantımızın anlamlı veya anlamsız olması önemli değil. Onemli olan yaşamaktır. Varsın Tanrı sussun, varsın yaşantımız anlamsız olsun ne çıkar. Ölümü yeğlemeyip bütün bunlara katlanan insana karşı içimizde bir güven ve sevgi duygusu doğuyor. Bu yaşam'ı yaşıyabilmesi için insana, ölüme sığınması için gerekli olandan daha fazla cesaret lâzım değil mi? Yaşıyalım ama körler gibi değil. Erkeğiyle, kadınıyla içinde yaşadığımız dünyanın bilincine vararak yaşıyalım. Hiçlikte son bulduğu için ne kadar saçma olursa olsun, eğer bunun bilincine varılırsa «yaşam» her cephesiyle tam olarak yaşanabilir.

Yaşantımıza bir anlam vermeğe gayret ettiğimiz sırada sorduğumuz önemli sorulardan biri de Tanrı'nın var olup olmadığıdır. Tanrı'nın varlığını inkâr etmiyor Bergman, fakat onu yaşamı gibi görüyor bir çöl kadar sessiz. «Hayatı bir anlamdan yoksun bırakan Tanrı dini bir sembol olamaz... Tanrıya inanıyorum fakat protestan olsun veya olmasın kiliseye inanmıyorum. Ben, Tanrı dediğimiz, ulu bir düşünceye inanıyorum. Böyle istiyorum ve inanıyorum ki bu gerekli birşey. Tam bir maddecilik sanlığı sadece hareketsiz bir çıkmaza götürebilir.» Evet, Bergman Tanrının var olup olmadığı sorusuna da, O'na inanıp inanmadığına da kesin bir cevap veremiyor. Madde mi? ruh mu? tartışması sürup gidiyor, Bergman ona da bir cevap veremiyor. Fakat, bir cevap ararken, nesnel olarak bu işi yaptığı da savunulamaz zira Bergman Tanrıya inanmak istiyen fakat karşı tezlerin kuvveti karşısında bunalan bir insanın dramını yaşıyor.

★

Tanrı var mıdır, yok mudur? Buna verilebileceek bir cevap yok. Fakat kuşku götürmez bir gerçek vardır ki o da insanlığın yıkılmaması için «Aşk» ın gerekli olduğudur **«Yedinci Mühür»** ün şövalyesini düşündüren yalnızca Tanrının varlığı değildir; yaşam'ın anlamını, dünyevî şeylerin nedenini ölüm perdesinin sakladığı gizliliğin yüreğine girerek kavrıyabilmektir arzuladığı. Fakat sorduğu soru karşısında ölüm bile bu gizliliği bilmediğini söyler. Ama Bergman bu söyleneni bozarcasına bize sanatçı aileyi gösterir vebadan kurtulan ve yaşamanın sevinci içersinde olan karı, koca ve çocukları. Bu ailedir bize aydınlık veren biraz. Tanrının sessizliği karşısında **«Les Communiants»** daki papaz, Marta'nın aşkını kabul ederek yaşamağa devam eder. Böylece Tanrının varlığının veremediği anlamı, yaşantısına «Aşk» verir. Eğer aynı filmdeki Jonas intihar ediyorsa bu, başkalarıyla bir ilişki kuramadığı, bütün ilgiyi papazın temsil ettiği Tanrı'dan beklediği ve onun da susması yüzündendir. **«Sessizlik»** te

ise, Tanrının susuşu aşkla da giderilemez. Çünkü aşk burada sadece mekanik bazı hareketler düzeyine indirilmiştir. Sonuç olarak Tanrı ve ölüm üzerine sorulan sorular bizi «aşkla takdis edilmiş yaşam» ın kabulüne yöneltir Ve böylece aşk her soruya cevabı içerir. Hiçlikten kurtulan tek değer mutluluk ve yaşam veren «Aşk» tır. **«Yaban çilekleri»** ndeki İsak Borg'un yaşantısı, mutluluğu için eksik olanın aşk olduğunu anladığı andan itibaren değişiyor. Hem kendi mutlu oluyor hem de bu mutluluğu çevresine yayıyor. İsak Borg, aşkı, insanları sevmede, daha az bencil olup çevresindekilerle ilgilenmede buluyor Bergman'ın dünyası her zaman böyle iyimser değil. Aranılan mutluluk istenilen yerde bulunuyor bazen. Çokçası neden yalnızca dış koşulların karşı koyması değil de mutluluğu arayan kişilerin iç dünyalarının bu mutluluğu kabul etmeğe hazır olmamalarıdır. **«Gezginler Gecesi»** nde Albert de böyle bir yaşantı sürüyor. Fakat, Albert'e bu yaşantısını kolaylaştıran bir unsur daha var o da yanlızlığını paylaşabilecek birisinin olması yanında. «Sessizlik» teki iki kızkardeş gibi yapayalnız değil. Hayat bir cehennem bile olsa, iki kişi olunduğu zaman ona daha kolay göğüs gerilebilir.

★

«Gezginler Gecesi», Bergman'ın en karanlık gibi görünen yapıtıdır. Kahramanları da, daima uzaklara, her zaman gidebileceklerinden daha uzaklara giden ve bir yere yerleşmemeğe mahkûm gezginci sirk'in kişileridir.

Filmin başında Albert'e arabacısı, bundan yedi yıl önce aynı yerde cereyan etmiş bir olayı anlatır. İlk görünüşte önemini anlıyamadığınız olay şudur Sirkin palyaçosu Grost'un karısı Alma, bir topçu taburunun önünde çırılçıplak denize girer. Olay yerine gelen kocası onu denizden çıkarır ve elbiseleri saklandığı için, karısının çıplak vücudunu, vücudu ve elleriyle saklayarak, ayakları kayalarda parçalana parçalana sirke getirir. O günden beri Frost bu, halk önünde küçük düşürülmenin utancını omuzlarında taşır. Şehre yerleşmelerinden itibaren Albert'in başından da onu küçük düşürecek bir sürü olay geçer ve görülür ki ikisi arasında bir ilişki kurulmak istenir. Önce anekdotik gibi görünen geriye dönüş ön plana geçer. Sanki Albert ve Anna'nın alın yazısını gösterir bize. Bu da filmin çağrışım yönünü kuvvetlendirir. Filmin başladığı gibi bitmesi de bu yönü sağlamlaştırır ve ona zaman ötesi bir nitelik kazandırır.

Albert, kendini öldüremediği için bir korkak mıdır? Yoksa düşkünlüğünü kabul edip yaşamağa devam eden bir cesur mu? Albert ve Anna çifti kötü talihleri içerisinde kayıp mı oluyorlar? Yoksa bu felâketle dengelerini mi buluyorlar? Bergman sonucu kesin olarak vermiyor bize. Fakat diğer filmlerinin ışığı altında diyebiliriz ki Anna ve Albert'in düşkünlüklerini kabul etmeleri, yaşam'ı sınırlarının bilincine vararak kabul etmeleridir. Yaşantılasonucunun ne olacağını bilerek sürdürüyorlar. Bütün ayrılıklarına rağmen yalnızlık karşısında birleşirler. Hatta diyebiliriz ki, Albert ve Anna birbirlerini severler.

★

«Yaban Çilekleri» Bergman'ın önemle üzerinde durduğu bütün düşüncelerin çekici bir biçimde toplandığı filmdir. Hatta bir düşünceler toplamından fazla birşey vardır burada **Yedinci Mühür»** de de vardı fakat bu kez bir orta çağ hikâyesi çerçevesinden çıkıp daha belirli bir biçimde ve modern bir insancıllığın ifadesi olarak ortaya çıkar.

78 yaşındaki, Doktor İsak Borg, Lund üniversitesinde FahDoktorluk ünvanını alacaktır. Ve, gelini refakatinde otomobille Stockholm'den Lund'a gider. Yol boyunca, gerek düşle gerekse çeşitli anılarla gençliğine ait bazı olayları yaşar. Bu da ona, ölüme yaklaştığı şu sıralarda hayatının bir bilançosunu yapmasına ve yaşantısının anlamını bulmasına aracı olur.

«Yedinci Mühür» deki şövalye gibi, Isak Borg da kendine sorular sorar, fakat bilinçli olarak bir araştırma yapmaz. Yaşantısının anlamını, yakın ölümü hakkında endişe verici bir düş gördükten ve yolculuk sırasında başına gelen bazı olaylardan sonra farkına varmağa başlar. Bergman bu düşünce silsilesini dışardan değil de,, İsak Borg'un iç dünyasına ve bilinç altına girerek içerden anlatır Filmin yapısını bu ruhsal durumların üzerine oturtur ve klâsik anlatım biçimi yerini öznel anılar serisine terkeder. İstemeksizin bu kuruluş bize Proust'u, Joyce'u hatırlatır. Öznel gerçeklere, birinci kişide yapılan düş ve anı analizleri katılır. Parça parça olan filmin kuruluşunu gezi teması ayakta tutar. Bu tema'nın felsefî anlamı önemlidir Gezi bizde geçmişin uyanmasını sağlar ve uyanan geçmişteki anılarımızda yaşadığımız andaki düşünce eylemini etkiler.

Filmin başında İsak Borg ölümüne ait bir düş görür. Bu düşün ihtiyarın belleğinde meydana getirdiği tepki, bilinç veya bilinç - altı hareketlerle belirerek, filmin geri kalan kısmını etkiler. Bu düş, **«Gezginler Gecesi»** ndeki çağrışımsal geriye dönüşle, yapıtın dramatik gelişimini etkilemesi ve hatta kontrol etmesi bakımından karşılaştırılabilir. Aradaki önemli ayrıntı sadece düş'ün İsak Borg'a ait olması değil, metnin birinci kişi'de anlatılmasıdır.

Yaşlı profesör, gelini Marianne ile konuşmalarından ve onun suçlamalarından yalnızlığına kendinin sebep olduğunu anlar. Ve bu yanlızlığın nedenlerini arar. İşte bu sırada filmin biçim açısından yeniliklerinden biri olan geriye dönüşe rastlarız. Bu ne bildiğimiz alelâde bir geriye dönüş ne de bir düştür İsak geçmişte bütün yaşamını etkilemiş olan fakat kendisinin, hazır bulunmadığı bir olayı yaşar ve o zamanki nişanlısı Sara'nın kardeşi Sigfridle onun arasında nasıl tereddüt ettiğini ve daha canlı ve hareketli olan Sigfrid'in ısrarlarına dayanamadağını görür. Sara, İsak'ın hep yaşam ve ölüm hakkında tartışmak istemesinden şikâyetçidir Böylece profesör, sessiz bir biçimde geçmişte kendisinin bulunmadığı bir olaya tanık olarak, kendisi hakkında edinilmemiş olan fikirleri öğrenir. Bu kendi kendini tanımağa ve hatalarını görmeğe doğru attığı ilk adımdır. Anlatım tekniği yönünden bu sekans mantıksız fakat meydana çıkarıcı bir olay olarak görülür İsak kendi anıları yerine başkalarınınkini görür, çünkü geçmişte bir açıklama aramaktadır. Ve bu olay



SMULTRONSTALLET / YABAN ÇİLEKLERİ / INGMAR BERGMAN

aracılığıyla bütün yaşam'ında iz bırakan duygu dünyasındaki bu yara'nın bilincine varır.

Yolculuk sırasında bazı önemsiz olaylar ve arabada gördüğü düş ona şimdiye kadar üzerine eğilmeğe cesaret edemediği, yaşamının karanlık kısmı üzerindeki gizliliği yırtmasını sağlar. Gelinine düş'ünden bahsederken «Sanki işitmek istemediğim bir şeyi kendime söylemek istiyordum. Ne var? Yoksa yaşamama rağmen öldüm mü?» Bu sözler üzerine Marianne da ona kendi bunalımlarından bahseder. Bu açılış İsak ve Marianne'i birbirine yaklaştırır. İhtiyarın etrafında yükselttiği bencillik duvarı yıkılmıştır. Seyahat biter; artık kendisine sadece başkalarına yaklaşmak ve onları sevmek kalır.

Burada ortaya konan önemli sorun dünyevî mutluluktu. Ve açık bir biçimde cevabını bulur sevmek. İsak Borg mesleğinde büyük başarıya ulaşmış, fakat yaşamayı unutmuştur. Uzun yıllar yaşıyan bir ölü idi. Aynı tarihe karısını, oğlunu ve gelinini de mahkûm etti. Fakat alın yazısı yoktur ve bilinçlenme sona erdiği zaman, yalnızlık hapishanesi, aşkla yıkılacaktır.

Sinema dili bakımından zengin bir yapıt olmasına rağmen **Yaban Çilekleri**'nin **Yedinci Mühür** kadar sağlam bir yapısı olmadığı söylenebilir. Bazan, dialog, görüntülerin yettiği şeylerin altlarını çizercesine gelir. Yine de saf sinema örneği olarak gösterebileceğim İsak Borg'un ölüm gördüğü düş sahnesi var.

Biçim araştırmalarının ise her zaman yerinde ve iyi bir biçimde kullanıldığı noktası tartışılabilir (özellikle arabadaki düş).

★

Temel düşünce ve biçim arasındaki ilişkiler «cinema d'auteur» anlayışının temelini oluşturan karışık bir sorundur. Herkes kendi kişiliğine göre bu sorunu çözer. Bergmanda, biçim her zaman temel düşünceye bağlıdır. Sahneye koyuş açısından hiçbir zaman yenilik getirmedi (bu konuda Yaban Çilekleri belki bir ayrık durumdur) devrimci bir yaratıcı da değildir. Bergman sinemadan bir anlatım aracı, düşünce taşıtı olarak yararlanır. Bunun karşılığında da sinemaya, zamanını yaşıyan bir insan olarak kişisel dünyasını verir.

★

Sinematografik yaratıcılık herşeyden önce bir meslektir. Bu mesleğin ticari gerekleriyle, yaratıcılığın iç gerekleri arasındaki ayrılık ne zorunlu ne de sakınılmazdır. Hoşa gitmek başarının temeli ise bu adi yöntem ve araçların kullanılmasını gerektirmez.

★

Bu açıdan Bergman 1958 de bir yazı yayınladı. Bir senaristle (A) kendisinin (B) karşılıklı konuşmasıdır bu.

A Merhaba!

B Merhaba! Nedir bu surat?

A Yazdığım senaryoyu okudun mu?

B Evet. İyi bir çalışma, sanat yönünden eleştirilecek yanı yok.

A Fakat yapımcı tarafından reddedildi.

B Çok üzüldüm buna.

A Öfkemden kuduruyorum. Hele şimdi yazılan değersiz senaryoları düşündükçe...

B Öfkeni anlıyorum, fakat maalesef bu öfkeyi paylaşamıyacağım.

A Ya, öyle mi! Tabii anlıyorum, sen «yükseldin» ve şimdi durumunu emniyet altına aldın.

B Hayır, asla böyle düşünmedim. Ben mesleğimizin gereklerini biliyorum. Gözlerimi kapamıyor ve onları unutmuş gibi yapmıyorum.

A Gerekler! Bankaların, yapım evlerinin ve genellikle sanattan ve sanatçıdan nefret edenlerin kabul ettirdikleri gerekler. Bu koşulları kabul ediyor musun?

B Haklısın, çok zor Hele, daha başlangıçta gelecek kuşaklara değerli yapıtlar bırakmağa söz verdiğimiz zaman. Oysa gelecek kuşak kadar hiçbir şey bizim mesleğe yabancı değil.

A Çok yanlış bir tutum. Ne olursa olsun, zaten biz sanatçıyız.

B Ya, buna gerçekten inanıyor musun! Kendi isteğimizle bu çağrının soyluluğunu terk etmemiş miydik? Sinematograf ordusuna girdiğimizde bu oyunun kurallarını kabullenmemiş miydik?

A Ama, zaten bundan dolayıdır ki «biz» birşeyler istiyoruz (herşeye ve herkese rağmen senin de bizden olduğuna inanıyorum); önderi olduğumuz bu ülkücülüğü kurtarmak için birleşmeliyiz.

B Böyle hareket edersek hiçbir sonuca ulaşamayız. Yapımcılarımıza, belki de seyircimize sırtımızı dönmüş oluruz. O zaman, kapıları yüzümüze kapalı stüdyolardan uzakta bağırmaktan başka ne yapabiliriz?

A Halkın bilincini uyandırabiliriz.

B Yapımcılarınkini uyandırabileceğini sanıyor musun? Unutma ki yapımcının bilinci bir mimoza yumuşaklığındadır. Onu sertleştirmeğe zorlama. Yoksa korkunç olur.

A Ne demek istiyorsun? Saçmalıkların dayanılmaz hal aldı.

B Biliyormusun, yapımcı herşeyden önce bizden ne tedi?

A: Evet, yalanlar!

B İstersen sen yalan de. Ben buna: eğlendirme diyorum.

A Eğlence?

B Şaşırdın fakat bir an için düşün biz kimin için çalışıyoruz? Sadece seyircimiz için. Kimin isteklerini [illegible]min etmemiz lâzım? Seyircinin. Seyircinin memnun [illegible]ması için sirkin yüksekliklerinden, kendi arzusuyla, [illegible]üm atlayışı yapacak olan sanatçı durumundayız. Biz de, [illegible]nemanın gereklerini tatmin için ünümüzü ve yaşamımızı tehlikeye atmalıyız. Öyle mükemmel bir biçimde numaramızı başarmalıyız ki, seyirci kendi kendini, ailesini ve sıkıntılarını unutmalı. İşte ancak bunu elde ettiğimiz zaman değerimizi hak etmiş oluruz.

A Peki ama, benim senaryom?

B Demek ki yeteri kadar eğlendirici olamadın. O kadar.

A Çok gerçekçiydim.

B Belki. İstediğin kadar gerçekçi veya aldatıcı olabilirsin. Yeter ki ölüm atlayışında başarılı ol.

A Peki ama ya sen? Sen karar verdin mi?

B Evet, İlkem çok basit.

A Anlatabilir misin?

B Her filmim benim son filmimdir.

A Kendi kendini aldatıyorsun.

B Bir dereceye kadar, evet. Fakat tahmin ettiğin kadar değil. Şayet başladığım filmin benim son filmim olduğu düşüncesiyle hareket edersem bu bana büyük bir rahatlık ve güven duygusu veriyor.

A Ve, o zaman, sen de herhangi bir kimse gibi eğlendirici oluyorsun.

B Seyirciden nefret ediyorum, ondan korkuyor ve onu seviyorum. Onun hoşuna gitme, onu harekete geçirme, korkutma, küçültme, tahkir etme ihtiyacıyla kıvranıyorum. Seyirciye bağlıyım ve bu çok feci. Fakat bu bağlılık beni harekete geçiriyor, bulantı ve zevk veriyor. Her yaptığıma binlerce göz, kulak, beyin, yazık ve vücut katılıyor. Son derece keskinlenmiş bir hassasiyetle sahip olduğum, bulduğum, çaldığım veyahut keşfettiğimi sandığım herşeyimi veriyorum. Ve, bütün bunları ancak yaptığım filmin en son filmim olduğu inancı içersinde yapabilirim.

A Tuhaf bir ilke.

B Evet, ilkesini arıyan birçok kişinin bulamadığı bir meslekte tuhaf bir ilke.

A Aldatılmışların vefasızlığı ve orospuların namusluluğu... Gayet öğretici doğrusu! Öyleyse, sanatçı bir akrobattır.

B Şayet ne hakkında olursa olsun «Sanat» ve «Sanatçı» sözünü kullanacaksan senin yerin burası değil. Eleştirmeci veya ona yaklaşık olan o çocukluk düşlerini başkalarıyla paylaşmak istiyenlerden biri ol.

A Ama herşeye rağmen film bir sanat yapıtı olabilir!

B Gayet tabii! Hasret ve bekleyiş yıllarından sonra belki herhangi bir zaman ve herhangi bir yerde bir film sanat yapıtı olur.

A Gerçekten bu böyle midir?

B Bilmiyorum, ama herhalde.

A Öyleyse, reddedilen bu senaryodan bir roman yazacağım. Seni de bu ümitsiz meslekte bırakıyorum. Bu karar için beni tebrik etmen gerekmez.

B Tebrik etmiyorum.

A Yakında görüşürüz.

B Güle güle.

jean vigo ve hal ve gidiş sıfır / zéro de conduite

marcel martin

Yaşamı 26 Nisan 1905'te Paris'te doğdu, 5 Ekim 1934 te, yirmi dokuz yaşında, yine orda öldü. Baba yönünden Sardunya'lıydı; ataları, Katalanya'ya yerleşmişti; babası Eugène Bonaventure de Vigo (takma adıyla Miguel Almereyda), çok hareketli bir hayat yaşamış, sonunda, büyük bir ihtimalle polis tarafından boğazlanmış, ateşli bir anarşistti; uğraş olarak da, fotoğrafçılık, gazetecilik falan yapmıştır. Annesi de yaman bir militandı. Jean Vigo, on iki yaşında bir balyoz gibi tepesine inen babasının ölümünden sonra, mahkeme kararıyla bir pansiyona yerleştirildi. Aubès ailesi onu, Nîmes'de, yatılı bir ilkokula verdi. 1922'de, annesi Emily'nin isteğiyle Chartres lisesine yazıldı. Burada yaşamı sonradan, **«Zéro de conduite»e** (Hal ve gidiş sıfır) temel olacaktır. Orta öğrenimi, babasının karanlık geçmişinden ötürü, hep takma adla okudu. Liseden sonra, bir süre, Sorbonne'da felsefe derslerine devam etti. Atadan gelme hastalığa o da yakalandı, birkaç kez sanatoryoma yattı. Sinemaya, Aubès'den aldığı ilk fotoğrafçılık derslerinin etkisiyle, köklü bir tutkusu vardı. Paris'te, Francis Jourdain'in yardımıyla, sinema çevresine girmeye çalıştı. Yeniden hastalandı; sanatoryomda, sonradan çok yakın dostları olacak Claude Aveline ve Pierre de Saint - Prix ile tanıştı (ikisi de edebiyatçıydı bunların); ayrıca, Elisabeth Lozinska Lydou'yu da burada tanıdı; iyileşince Nice'e yerleştiler ve evlendiler (Ocak 1929). 1928'de, Paris'te, Claude Autant - Lara ile tanıştırılmıştı. O zamanlar kendisi de çok genç olan ve sinemaya yeni yeni başlayan Autant - Lara, yanında çalıştıramayacağı için, Vigo'yu Nice'deki bir dostuna gönderdi. L. H. Burel, Vigo'yu operatör yardımcısı olarak tuttu. Jean, bir sürü sıkıntılar içinde, kayınpederinin geçimleri için yolladığı parayla bir makina aldı, ve ilk filmi çekti «Nice Üstüne». Filmi, 28 Mayıs 1930'da, Paris'te gösterildi, özel olarak. Epey beğenildi. Ama bu, paraca başarı demek değildi tabiî. Sıkıntıyla dolu yıllardan sonra, 1932 temmuzunda, Paris'li bir yapımcı kendisini çağırdı bu, **Hal ve Gidiş Sıfır**'ın doğum haberiydi.

«Hal ve Gidiş Sıfır»

Yapımcının adı, Jacques - Louis Nounez'di. Elli dört yaşındaydı, Camargue'lı ünlü bir at yetiştiricisinin oğluydu; sinemaya karşı büyük bir ilgisi vardı, ama yapımcılığa yeni başlamıştı. Avrupa sinema pazarının ihtiyaçlarını sorup öğrenmiş, gelir sağlayacağına aklı kestiği için, iki tür üzerinde film yaptırmaya karar vermişti güldürü ve duygusal belge filmleri. Vigo'yu ona, sinema oyuncusu René Lefèvre salık vermişti; Lefèvre, Vigo'yu, «Nice Üstüne» nin bir gösterisinden sonra tanımıştı.

Ilk buluşmalar, özellikle ilişki kurmaya harcandı (her ikisinin de birbirleri hakkındaki izlenimleri iyiydi); iki tasarı üzerinde anlaşmaya varıldı biri, Camargue ve atlar konusundaydı, ve bunu Nounez öne sürmüştü; Vigo ise, uzun süredir üstünde düşündüğü, yatılı okul öğrencilerinin yaşamını önerdi. Yönetmen, Nounez'in yeğlediği senaryo üzerinde çalışmaya koyuldu hemen Camargue hakkında bilgi topladı, senaryoyu yazmak üzere, İsviçre'ye, dinlenmekte olan karısı Lydou'nun yanına gitti. Paris'e döndü, tasarısını Nounez'e gösterdi; bu arada, Nounez, belge filmi yapmaktan caymıştı. Bunun üzerine, Vigo, Kasım başında, aklından çıkmayan konuyu işlemeye başladı; o kadar uzun zamandır zihninde taşımıştı ki, çabucak bitirdi; şimdilik adı, **Les Cancres (Tembeller)** idi; Nounez hemen kabul etti ve filmin çekimi için, Aralık ayının son haftasında, Gaumont stüdyolarının emrinde olacağını bildirdi.

Vigo için, bu filmi çekmek, bir kurtuluş, ruhunu kaplayan cinleri perileri kapı dışarı edişti. Bir «Cinémonde» yazarına «Bu film, tıpatıp benim çocukluğum: onun için, her şeyden önce bunu çevirmek kaçınılmaz bir şeydi» demişti. Evet, onun çocukluğu, daha doğrusu, özellikle yatılı okul yaşantısı, Millau'da geçirdiği dört yıl... çünkü, Chartres lisesindeki yaşamı, buna oranla, çok çok mutlu geçmiştir. Ayrıca, babasının, 1907'de, «L'Assiette au Beurre» de (Yağ Tabağı) çıkmış bir yazısından, Petite - Roquette'teki çocuk hapishanesinde uygulanan yöntemi öğrenmiş olmasını da ekleyin bu kişisel yaşantıya. Her iki durumda da, sonuç, cehennem tabiî babasının yaşantısını, tam ergenlik çağında, bilinçli ve açık - seçik olarak değerlendirmişti; Millau kolejindeki yaşamıyon üçle on altı yaş arası, bıçak gibi ta etine işlemişti. **Hal ve Gidiş Sıfır**'ı tanıtırken, bakın kendisi ne diyor «Ne cılız geliyor gözüme! Nekahat devrindeki bir hasta bile değil, tıpkı benim çocukluğum gibi, ama artık benim çocukluğum olmaktan da çıkmış. Gözlerimi ardına dek açıyorum, ama boşuna. Anılarımı yakalayamıyorum onda. Bu kadar mı uzaklarda kaldı çocukluğum? Büyüyüp adam olunca, oyun ve çalışma arkadaşlarımdan uzak, tek başıma, nasıl cesaret ettim acaba «Grand Maulnes» ün daracık yollarında koşmaya? Yaz tatilini geride ekip gelen trenin kompartımanında okula dönen iki dostu buluyorum elbet. Sekiz yıllık yatılı okul yaşamımın yatakhanesi, o zamanki otuz yatağıyla karşımda tabiî; ayrıca, ölesiye sevdiğim Huguet'yi, yanımdan ayırmadığı Osurukçu'yu, hayalet gibi sessizce dolaşan o dilsiz gözetmeni de görüyorum elbet. Yanık bırakılmış gece lambasının ışığında, o küçük uyurgezer bu gece de bana korkulu düşler gördürecek mi acaba? Belki de onu yine, 1919'da, İspanyol gribine tutulup öbür dünyaya göçmezden bir gün önceki gibi, yatağımın ucunda dikilmiş görürüm? Hey gidi küçük uyurgezer! tabutu, bü-



ZERO DE CONDUITE / HAL VE GİDİŞ SIFIR / JEAN VIGO

yük teneffüs avlusuna indirilmişti; kutsamaya gelen papaz, hepimizin ödünü patlatan iblisi kovmak için, serpmecini sallayıp duruyordu.

«Evet, arkadaşlarımı, Caussat'yı, Bruel'i, Colin'i, aşçı kadının oğlunu, ve «kız» adını verdiğimiz, müdürlüğün habire göz hapsinde tuttuğu, eziyet ettiği Tabard'ı görüyorum... oysa, zavallıcığın, annesi sevmediği için, bir ağabeye ihtiyacı vardı.

«Çağırdım mı, dışarı çıkabildiğim ender pazar günlerinin küçük kızı da geliyor hatırıma. Piyanonun üstüne çıkışını, ellerimizi oğuşturarak, kırmızı balık fânusunu birlikte aşağı sallandırışımızı ne çok severdim, hatırlıyor musun?

«Senin o kocaman bebeklerinkini andıran tombul kalçalarına baktığım için, annenin lavantasına bulaşmış mendilini gözlerime bağlardın. Ve sonra, bir hastabakıcı gibi, bu bayram günü pansumanını çıkarırdın gözlerimden ve ikimiz, sessizce, kırmızı balıklara bakardık.

«Akşam, ben yine koleje dönerdim, hem de kaç aylığına!

«Pazar günü, birkaç saat dışarı çıkabilmek için ne kadar uslu olmak gerekirdi.» [1]

Evet dekor ve oyuncular hazır, hava da öyle. Şimdi, sıra olaylarda; onlar da işte

«Saat sekiz buçuk, herkes yatmış; birden, bir gürültünün ardından, bir gülme başlar... Kimdir acaba gülen? Ben. Bunun üzerine, «Damataşı» yatağının örtüsünü kaldırarak bağırır «Gülen kimse gelsin!» Ama! sıcacık ısıttığım yatağımdan çıkmak ne zordur benim için! Nihayet kalkarım, el yordamıyla, «Damataşı» nın yatağına giderim. Yanına varınca: «Geldiniz mi, Pis Herifler?» der. - «Evet, efendim.» - «Peki, 11'den önce burdan ayrılmayacaksınız; isterseniz, şimdi de gülün bakalım...» Hay Allah! ne de güzel yatıyordum, saat şimdi 9, demek ki tam iki saat ayakta duracağım, gülme falan kalmaz tabiî. Saat 10'a gelince, 11'i öyle bir özlemle beklerim ki, saatlar geçmek bilmez. On buçuğa doğru, yaman bir karın ağrısına tutulurum ve seslenirim: «Karnım ağrıyor, efendim, şeyim geldi, tutamayacağım artık.» Yine cevap yok; «Damataşı» uyumaktadır. Bunun üzerine, koşarak helâya giderim, ama yarı yolda donuma etmişimdir. Geri döndüğümde, saat 11'i vurur, «Damataşı» uyanır ve «Haydi, gidip yatın.» der

Bu, Vigo'nun, 11 Ekim 1918'de, Millau kolejine girişinden birkaç gün sonra da defterine yazdığı anılardan bir bölümdür; en az bunun kadar çekici ve **«Hal ve Gidiş Sıfır»** ın bazı bölümlerine kaynaklık etmiş daha bir sürü anı vardır bu defterde. Ve bütün bunlar, yüzde yüz kişisel anılardır Vigo, yine **Hal ve Gidiş Sıfır'**ın tanıtma yazısında şunları demektedir «Çocukluk. Bir ekim akşamı, taşranın herhangi bir yerinde, herhangi bir bayrağın altında, büyük bir okul avlusuna bırakılan yavrucaklar; evden uzak, bir anne sevgisine, eğer ölmemişse, bir baba arkadaşlığına hasret çekilen avlular...» Bu yavrucaklar gerçekten yaşamıştır ve filmde kendi adlarıyla canlandırılmışlardır Caussat ile Bruel Millau'da, Colin de Chartres'da arkadaşıydı. Yalnız Tabard hayalî galiba. Ama hayır «Çok basit, diyor Salès Gomès, Tabard'ın, Millau'daki Jean Vigo olduğunu anlamak için uzun araştırmalara gerek yoktur. Ama Tabard, aynı zamanda, Chartres'daki küçük Mercier'dir azıcık; öğrencilerin o sevdalı arkadaşlığı içinde, Jean Vigo, filmin iki kişisinde de vardır; ancak, **Hal ve Gidiş Sıfır** özellikle Millauyu canlandırdığı için, Tabard, her şeyden önce Vigo'dur.»

Böylece, çok nazik bir noktaya gelmiş bulunuyoruz, sansürün yağdırdığı şimşekleri açıklayan şey de bu zaten.

Yalnız, şurası bir gerçek ki Vigo, eğer bir suç varsa, bunu, sevecenlikten uzak, kimsesiz bırakılmış o zavallı çocuklara değil, cehennem azabıyla onları korkutan büyüklere yüklemektedir Bununla birlikte, filmdeki çocuk dünyası, şimdiye dek görülmemiş bir ataklıkla çizilmiştir. «Perde, ilk kez, çocukları alışılmışın dışında göstermek cesaretinde bulunmaktadır, diyor Barthélemy Amengual (daha sonra, Clouzot da, **Garga**'da aynı şeyi göze almıştır). (Daha okula başladıkları gün) yaramaz, kavgacı (çete reisleri), bozuk oldukları ortaya çıkmaktadır (parlak - çocuk, öğretmenin saldırısından kurtulmakta, ama bu kez, arkadaşlarının kucağına düşmektedir. Ama özellikle bazı temalar, mutfak, yemekhane, helâlar, çıplak vücutla gösteriler yapan itfaiyeciler - yani bedenle ilgili temalar - Vigo'nun temel dramını ortaya vurmaktadır eti yadsıyış.» (3) Bu çözümleme, ilk bakışta aşırı ve rasgele görünebilir insana ama bir an düşündünüz mü, doğruluğunu anlarsınız. Yatılı okulun yalnızlığı içinde, korkunç bunalımlara düşmüştür Vigo anasızlık, babanın ölümü, adını sanını saklama zorunluğu, herhangi bir insana açılamama.

Filmdeki yetişkin insanlar da yaşamış kişilerden alınmıştır, ama onları tanıyabilmek daha güçtür: her biri, birkaç kişinin bileşiminden meydana gelmiştir mutlaka; Salès Gomès'e göre (bu, Vigo üzerine en geniş incelemeyi yazan kişidir), en iğrençleri olan gözetmen «Kocaburun», Petite - Roque çocuk hapishanesindeki gardiyanlara benzemektedir bu adamlar, gidiyormuş gibi yapıp gizlice geri dönmekte, çocukları suçüstü yakalamakta ustaymışlar. Şarlo'vari «Damataşı» Huguet'ye gelince, bu tipin kaynağı da, Millau'daki sevimli bir gözetmendir; Vigo, anı defterinde, onun okuldaki kısa süren çalışmasından söz etmektedir. Kısa boylu, sakallı müdür de, Chartres lisesi yönetmenini andırmaktadır. Amengual **«Hal ve Gidiş Sıfır»** daki bütün tipler gülünçtür, ve film, bir kukla oyununa, bir soytarı tiyatrosuna benzemektedir, diyor. Öyle tabiî, zaten en son yıkım sahnesi, bu yönden, yeterince anlamlıdır: resmi görevliler, asker, papaz, müdür, itfaiyeciler, mankenlerin hemen yanıbaşında, çeşitli şeylerle ateşe tutulmaktadır. Gilles Jacob, pek doğru olarak «Yetişkinlerin dünyasıyla çocukların dünyası yanyanadır, birçok yerde kesişir, ama birbirlerine yabancıdırlar, hiçbir zaman kaynamazlar» diyor «Fasulya Ana'nın mutfakta oynayan oğlu Vigo'nun kendisidir; sonradan, filmde, Vigo-nun yaşça en büyük arkadaşı, koruyucusu olan Bruel kılığına girecektir. Unulmaz bir yalnızlık içindedir bu çocuk; aynı şekilde, pazar nöbetçisinin suratını gizleyen gazete de, onu kızından ve izinsiz bırakılan öğrenciden ayıran, düşman değilse bile, kayıtsız engeli canlandırmaktadır. Büyüklere tüm yabancı bu çocuklar, Vigo tarafından cıvık cıvık bir duygusallıkla değil, onları her türlü makyajdan uzak bir sadelikle anlatmasına izin veren o aşırı duygululuğuyla canlandırılmışlardır. (...) Bu süsler ne güzel, ne de duygulandırıcıdırlar, sinemacının eline alıp yoğurduğu, gerçekçilikten ayrılmaksızın biçimlendirdiği bir hamurdur bunlar, işlenmemiş haldedirler. Ve onlar (yani çocuklar) yalnız kendilerinin anladığı ve Vigo'nun sihirli değneğinin kimi zaman bir taşra âyinine çevirdiği birtakım oyunlar oynuyorlarsa, bu, değişmez kaderlerinin yalnızlık oluşundandır. O yüzden, bu düşman yetişkinlerle ilişkiler, kendi kendini koruma biçiminde ortaya çıkmakta ve kiraz - çalan - gözetmenin parmaklıklarına tutkal sürmekten başlayıp son sahnedeki eşya yağmuruna dek, yoğunluğunu arttırarak gelişmektedir; bu arada, daha önce sözünü ettiğimiz «Bokoğlu boklar!» lâfını da unutmamak gerekir.» (4)

Vigo, mutsuz çocukluk anıları ve çocuk sevgisi ile, bütün kişiliğini koymuştur filmine. Nounez'in isteğiyle 1200 metreye indirmek üzere senaryoyu elden geçirdiği zaman, çocuk davranışları konusunda yanlış anlamlara yol açacak, hattâ küçücük kahramanlarının karakterleri konusunda ufacık bir kuşku doğuracak bölümleri çıkarıp atmıştır daha doğrusu, Salès Gomès, birkaç örnek vererek, böyle yaptığını söylüyor. Bununla birlikte, bazı uzmanların söylediği, bizim de yukarıya aldığımız birtakım yargılar, her şeye rağmen doğrudur **Hal ve Gidiş Sıfır**da, Vigo'nun mutlaka farkında olmadan filme soktuğu bozuk ve kaygı verici bir şeyler vardır. «Rahatsızlık, bir bakıma, temel bir parçalanmadan, deyim yerindeyse, varoluşla ilgili bir sıkıntıdan ileri gelmektedir, diyor Henri Agel; tenleşmeyi (cisimleşmeyi), varlığın değerden düşmesi şeklinde gören ve tiksintiyle geri iten Vigo'nun bu temizleme merakı, Faulkner'inkine benzemektedir.» Demek ki filmi, bir bütün olarak, kavgacı ve yakıcı başkaldırısının ışığında, ama aynı zamanda, içindeki belli belirsiz, kaygı verici umutsuzluk kırıntısıyla ele almak gerekir. Yine Henri Agel, pek doğru olarak şunları yazmaktadır: «Vigo'nun içtenlik saçan dehâsı sayesinde, bizim sinemacıların çoğunun birer yapmacık ustası olduğu anlaşılmıştır. **Hal ve Gidiş Sıfır**'ın değeri, o katkısız içtenlikte, korkulu düşün ağırlığını hülyanın atılımlarıyla bağdaştıran o karmaşık anılardadır. Ama bu derin, biraz da yabansı bakış, en karanlık köşelere bile giren bu bakış, aynı zamanda, bir hayalcinin bakışıydı da».

Sözü, Polonya'lı eleştirmen Boleslaw Michalek'in «Üç Portre» adlı kitabından alınmış şu satırlarla bağlayalım

«Vigo'nun durumu, en katkısız sanatçı - sinemacı efsanesini canlandırmaktadır. Bu efsane, sinemayı soylu kılma, ona, sanatsal yaratışın geleneksel bütün niteliklerini yükleme ihtiyacından doğmuştur. Yani acıyı, kavgayı, cesareti, dehâyı, başkaldırıyı, ve nihayet ölümü bütün sanatsal yaratışlarda bulunan, ama sinemada, o güne dek varolmayan, meslek, alışkanlık, seyirciyi tanıma gibi birtakım uyduruk sözlerle yer değiştirmiş kavramları...

«Jean Vigo efsanesi sinemaya, gerçek sanatsal yaratışla acılı bir biçimde ilinti kurmayı getirmiştir. Ve işte bunun için vazgeçilmez bir şeydir bu efsane : belki sinemanın kendisi için değil, ama sinemanın sanat olduğuna inanan bizler için.» (5).

Çeviren **Bertan Onaran**

---

(1) «Positif» dergisinin özel sayısı, s. 43.

(2) «Positif» özel sayı, s. 90

(3) «Positif» dergisi «Jean Vigo'nun Yeri Üstüne Deneme».

(4) Fransız Sinemasında Alışılmamışı Yansıtan Aynalar, s. 126.

(5) Trois Portraits «La Légende de l'artiste» (Varşova, 1959).

DİKKAT

GÖSTERİLERİN AŞAĞIDAKİ SEANSLARI İPTAL EDİLMİŞTİR

24 Ekim Salı 16.30

26 Ekim Perşembe 16.30

27 Ekim Cuma 18.45

GÖSTERİLER

sinematek derneği gösterileri ekim 1967 programı

SERGHEİ MİHAİLOVİTCH EİSENSTEİN

BRONENOSETZ POTEMKİN
POTEMKİN ZIRHLISI

16 Ekim Pazartesi	Kervan Sineması 18.45
17 Ekim Salı	Kervan Sineması 18.45
18 Ekim Çarşamba	Kervan Sineması 18.45
20 Ekim Cuma	Kervan Sineması 21.30

1925 S. S. C. B.
(1958 de şimdiye değin çevrilmiş en iyi film seçildi)

★

İSVEÇ FİLMLERİ TOPLU GÖSTERİSİ

MAURİTZ STİLLER

HERR ARNES PENGAR
ARNE'NİN HAZİNESİ

23 Ekim Pazartesi	Kervan Sineması 16.30
	Kervan Sineması 18.45

1919 İsveç

★

ALF SJÖBERG

FRÖKEN JULİE
BAYAN JULİE

24 Ekim Salı	Kervan Sineması 16.30
	Kervan Sineması 18.45
25 Ekim Çarşamba	Kervan Sineması 16.30

1951 İsveç
(1951 Cannes Şenliği Büyük Ödülü)

★

INGMAR BERGMAN

GYCLARNAS AFTON
GEZGİNCİLER GECESİ

25 Ekim Çarşamba	Kervan Sineması 18.45
26 Ekim Perşembe	Kervan Sineması 16.30
	Kervan Sineması 18.45

1953 İsveç

★

INGMAR BERGMAN

SMULTRONSTALLET
YABAN ÇİLEKLERİ

27 Ekim Cuma	Kervan Sineması 18.45
	Kervan Sineması 21.30
28 Ekim Cumartesi	Kervan Sineması 18.45

1957 İsveç
(1958 Cannes Şenliği Büyük Ödülü)

POTEMKİN ZIRHLISI

BRONENOSETZ POTEMKİNE Yönetmen / S. M. Eisenstein. Yönetmen Yardımcıları / Maxime Strauch, Gregori Alexandrov, M. Gomarov, A. Antonov, A. Levchine. Senaryo / S. M. Eisenstein, Agadjanova Choutko. Görüntüler / Edouard Tissé. Dekor / Rachals. Altyazılar / Asséev. Almanya için müzik / Edmund Meisel. Oyuncular / A. Antonov, V. Bersky, G. Alexandrov, M. Gomarov. Yapım / Goskino Moskova. Yapım Yılı / 1925. Uzunluğu / 1850 metre.

1958'de 26 ülkeden oy kullanan bir sinema tarihçileri yargıcılar kurulu 117 oy'dan 100'ünü bu filme vererek onu «bütün zamanların en güzel filmi» olarak nitelendirdiler.

FİLMİN KONUSU

Başlıca bölümler

1 — İnsanlar ve Solucanlar : Ranzalarına uzanmış tartışan denizciler; avarya'ya uğramış et'in gelişi; sakallı küçük binbaşı'nın gözlüklerini takarak solucanların kımıl kımıl kımıldadıkları ete bakıp : «Bunlar solucan değil, sinek yumurtalarıdır» demesi; çorbayı reddedip, konserve satın alan denizciler.

2 — Arka güvertedeki dram : Arka güvertede toplantı; kumandanın gelişi «çorbayı güzel bulanlar iki adım ileri çıksınlar»; «isyan» cıları, direklere asmakla tehdit; kumanda kulesine hücum; arka güvertede kalmış denizcilerin, kurşuna dizilmek üzere bir branda bezi ile örtülmeleri; ateş edecek olanları takdis eden rahip; ateş etmek istemeyenler; isyancıların silahları ele geçirişi; subayların ve rahibi denize atılmaları; isyanı yürüten Vakoulintchouk'un ikinci kaptan tarafından yaralanarak denize düşmesi.

3 — Kan, öc diye bağırıyor : Tan ağarırken sız Odessa; buharlı motorun cesedi kıyıya getirişi; cesedin rıhtımda teşhiri; kentin her yerinden akın akın gelmekte olan halk; bir kadının nutuk atması; alay eden birinin dövülüşü; isyana çağrı; zırhlıdaki toplantı.

4 — Odessa merdivenleri : Denizcileri alkışlamakta olan halk merdivenlerde birikmiştir. Birden ateş başlar; askerlerin çizmeleri ölülerin üzerlerinden geçer; ölen çocuk; oğlunu kollarına almış olarak merdivenleri çıkmakta olan anne; merdivenin yukarısında vurulmuş bir kadın, çocuğunun arabasını ileriye doğru iten cesedi; çocuk arabasının merdivenlerden aşağıya doğru yuvarlanışı; gözü kurşunla parçalanmış bir kadın; dev kapıları parçalayan Potemkin'in topu; doğrulan taş aslan.

5 — Filo'nun arasından geçiş : Zırhlı'nın güvertesinde toplantı; gemi demir alır; geceleyin endişeli nöbetçi; uzakta beliren filo; savaş çağrısı; ateşe hazırlanan toplar; «bizimle olunuz» işareti; filo gemilerinin, «kardeşler, kardeşler, kardeşlerimiz» diye bağıran denizcileri.

FİLM HAKKINDA

«Dünyanın en iyi filmi». Bu başlık altında Potemkin Zırhlısı Paris'te aylarca afişte kaldı. İki kez 1954 ve 1958'de aynı unvanı kazandı. Film piyasaya çıkınca «Film Daily» nin sinema yazarı Maurice Kenn şunları yazıyordu Filmin yönetmeni Serghei Eisenstein 27 yaşında. Unutulmaması gereken bir isim. Doğuştan sanatçı olan bu adam, bir filmin nasıl yapılacağını biliyor.

«Bütün zamanların en iyi filmi». Bu cümleyi ilk söyleyenin adı Charles S. Chaplin'di. Fransız basını «Dünyada barışın taraftarı olan herkes bu filmin önünde saygı ile eğilmelidir. Çünkü bu film kardeşliğin yeminidir... Gerçekçi sanatın en büyük yapıtlarından biridir... Bugüne kadar, bütün dünyada çevrilmiş filmlerin en güzeli, en gerçeği ve en insancıl olanıdır.» derken Alman basını «Bu film bir dahi tarafından yaratıldı; herşey o denli incelik ve duyarlılıkla yapılmış ki insanın yüreği zaman zaman duracakmış gibi oluyor. Eisenstein, dünyanın gördüğü en büyük filmi yaptı» diye yazıyordu.

Bugün Potemkin hakkında bir yazı yazmak çok güç. Önceden yazılanların bütününü bir araya getirmek daha da güç. Yüzbinlercesi arasından yukarıdaki satırlarla yetinelim. (Ayrıca Bkz. Potemkin'de organik ve patetik birim/S.M. Eisenstein, sayfa 64)

YÖNETMEN

Serghei Mihailovitch Eisenstein 1898 de Riga'da doğdu. 1948 de Moskova'da öldü. Bir sinema dahisi, bir rönesans kişisi, aynı zamanda yaratıcı ve kuramcı, uluslararası bir kültüre sahip bir insan. Eisenstein hakkında söylenebileceklerin pek azı. Önceleri tiyatro'da çalıştı. Sonra 1924 te **Grev**'le sinemaya geçti. **Potemkin**'i çevirdikten sonra Avrupa'yı dolaştı. Birkaç ay Hollywood'da çalıştı. Sonra Meksika'ya **Que Viva Mexico**'yu çevirmeye gitti. Ancak filmi bitiremeden yapımcı çalışmaları durdurdu. Eisenstein filmin negatiflerini hiçbir zaman ele geçiremedi. Rusya'ya döndüğünde **Bejin Çayırı**'na başladı. Siyasi nedenlerle bu film de yarıda kaldı. Kendisine karşı büyük bir kampanya açılmasına rağmen **Aleksandr Nevski'**nin yönetimi yine ona verildi. Bu film ilk sesli filmi oldu. Bu dev yapıttan sonra çok güç koşullar altında **Korkunç İvan'**ı yaptı. En büyük yapıtı

olan bu trajik opera iki bölüm olarak çevrildi. İvan'la sinema yeni ufuklar kazanmıştı. Birkaç yıl sonra yeni bir film çeviremeden öldü. (Eisenstein hakkında Bkz. Yeni Sinema 2, Sorbonne Söylevi/S. M. Eisenstein)

FİLMLERİ

1924 Statcha/Grev
1925 Bronenosetz Potemkin/Potemkin Zırhlısı
1927 Oktiabr/Ekim
1929 Staroie e Novoie/Eski ve Yeni
1931 - 32 Que Viva Mexico/Yaşasın Meksika
1935 Bezhine Loug/Bejin Çayırı
1938 Alexandre Nevsky,
1942 - 44 Ivan Grozny/Korkunç İvan

ARNE'NİN HAZİNESİ

HERR ARNES PENGAR - Yönetmen Mauritz Stiller Senaryo / Selma Lagerlöf'ün bir yapıtından Gustaf Molander ve Mauritz Stiller. Görüntüler / Julius Jaenzon. Dekor / Harry Dahlström. Giysi / Axel Esbensen. Yapım / Svenska Bio, Lidingö. Uzunluğu / 2219 metre. İlk gösterisi / 28/9/1919. Oyuncular / Hjalmar Selander (Bay Arne), Concordia Selander (karısı), Richard Lund (Sir Archie), Mary Johnson (Elsalill), Wanda Rothgardt (Arne'nin kızı), Axel Nilsson (Torarin), Stina Berg (Ev sahibi), Erik Stocklassa (Sir Reginald), Bror Berger (Sir Filip) Gustaf Aronson (yüzbaşı), Dagmar Abbesen (Torarin'in annesi), Gösta Gustafsson (yardımcı rahip).

FİLMİN KONUSU

1574'te İsveç Kralı III. John İskoçyalı askerleri arasında bir isyan'ın hazırlandığını öğrenir. Elebaşlarının yakalanmasını emreder. Aralarından ü-çü, hücrelerinden kaçmayı başararak, Danimarkanın küçük Marstrand limanına sığınırlar. Gemiyle İskoçya'ya kaçmak istemektedirler. Ancak mevsim kıştır. Bu yolculuğu yapabilecek gemiler buzlar arasında sıkışıp kalmışlardır. Üç kaçak için, buzların erimesini beklemekten başka yol yoktur. Açlığın etkisiyle soylu bir kişi olan Arne'nin çiftliğine girerler. Altın dolu bir kasa ele geçirirler. İzleri yok etmek için de herkesi öldürürler ve evi ateşe verirler. Bu kıyımdan tek, Arne'nin yeğeni olan bir genç kız kurtulur Elsalill. Deniz kıyısında bir kulübede oturan balıkçı Torarin, genç kızı evine alır. Katiller Marstrand'a dönerek, bir han'a yerleşirler. Kısa zamanda harcadıkları paranın çokluğuyla dikkati çekerler. Bahar'ın yaklaşmasıyla zaman zaman kıyıya inerek buzların çözülme durumunu izlerler. Bu gezintilerden birinde Torarin'in evinin önünden geçerken Elsalill'i görürler. Onunla konuşmaya başlarlar. Aralarından biri, Sir Archie çok etkilenmiştir. Bir gece Elsalill, uykusunda kaçaklar tarafından öldürülen kızkardeşini görür. Berghild onu hana götürür, bulaşıkçı olarak işe girmesi için onu ikna eder. Ertesi gün, Elsalill hana gider. Penceresinin altında onu dolaşırken gören hancı kadın küçük bir ücret karşılığında bulaşıklara yardım etmesi için onu çağırır. Kız kabul eder. İçeri girerken, içki içmekte olan üç yüzbaşıyı görür. Sarhoşturlar. Aralarından biri içki bardağını Sir Archie'ye uzatır. Sir Archie içmek istemez. Bunun üzerine adam «Arne'nin hazinesi bize ömrümüzün sonuna kadar yeter. İçsene» diye bağırır. Bu sözleri duyan Elsalill, üzüntüsünü saklamak için dışarı kaçar. Hancı kadın onu yakalar ve bu davranışının nedenini sorar. Önce, duyduklarını kadına anlatır sonra sözlerini geri almak ister. Sir Archie'ye hafifçe tutkundur. Ama artık çok geçtir. Hancı kadın durumu kaçakları kovalayan askerlere bildirmiştir bile. Bu arada Sir Archie arkadaşlarından bıkmıştır. Onlardan ayrılır. Deniz kıyısına iner. Elsalill onu yakalar. Kollarına atılarak, herşeyi bildiğini, istemeyerek kendisini ele verdiğini söyler. Sir Archie, suçu üzerinden atmak için, o sıralar vahşi hayvanlar gibi hareket ettiklerini söyler. Üşüyorlardı ve açtılar. Ne yaptıklarını bilmiyorlardı. İkisi birlikte Torarin'in kulübesine saklanırlar. Askerler evi sararlar. Sir Archie Elsalill'i kalkan gibi kullanarak kurtulmaya çalışır, dışarı çıkar. Genç kız, mızrak darbeleri altında can verir. Sir Archie kaçar, bir süre sonra iki arkadaşı ile birlikte yakalanır

FİLM HAKKINDA

Selma Lagerlöf eserinde polisiye türünü kullanmıştı. Oysa Stiller ve Gustaf Molander epik biçimi seçerek öyküyü kronolojik sırası içinde sundular. Bugün film seyredildiği zaman, baştaki birkaç sahne dışında - hapishane sahneleri - ilkel olan hiçbir şeye rastlanmamaktadır. Balıkçı Torarin'in köpeğiyle buzlar içinde ilerlemesi de biraz uzun gibi gözükebilir. Bunun dışında bu elli yıllık film, özellikle kurgu açısından eşsiz bir yapıttır. Stiller görüntüleri olayın yarısında keserek, devinimi sonraki çekime aktarır. Ve sahneler de o gün geçerli olan sovyet kurgu tekniğinden çok başka bir biçimde birbirlerine kaynarlar, birbirleri içinde erirler.

Bengt Idestam - Almquist
«Mauritz Stiller»

Filmi gördükten sonra Delluc şunları yazmıştı «Mary Johnson. Gün doğuyor.. 17 yaşında bir kız. Arne'nin hazinesi'nin «hazine'si.» Bu genç kızın büyüleyici varlığının yanında, yangına yetişen köylülerin yarışı, filmin sonundaki mezarlık sahnesi, karalar giymiş kadınların, genç kızın tabutunun arkasından yürümelerindeki görüntü düzeni Lang, Nibelungen'lerde; Eisenstein, Aleksandr Nevski ve Korkunç İvan'da; Welles, Otello'da aynı düzeni kullandılar unutulmaz bölümleriydi.

Jean Béranger

La Grande Aventure du Cinéma Suédois

YÖNETMEN

Mauritz Stiller 1883'te doğdu. Küçük yaşlarından beri müziğe büyük yatkınlığı vardı. Müzik tartımı konusunda en yüksek duyarlılığa sahipti. Filmlerindeki kurgu mükemmelliğinin nedeni budur. Sjöström ile birlikte erken İsveç sinemasının en büyük ustasıdır. Büyük ulusal destanları sinemaya uyarlayarak ün yaptı. Dekor'un da dram'ın kişilerini oluşturduğu Skandinav romanları onu çok etkiledi. Bunun dışında hafif güldürülerde de çok başarılı oldu. 1920 de çevirdiği Erotikon daha sonra Hollywood'u etkileyecekti. Hollywood Stiller-le ilgilenmekte gecikmedi. Ancak Stiller orada başarılı olamadı. Beraberinde getirdiği Garbo'nun hiçbir filmini yönetmeden, hasta, İsveç'e döndü ve 1928'de öldü. 16 yıllık sinema uğraşı içinde kırktan fazla film çevirdi.

FİLMLERİ

En önemli sayılabilecek filmleri şunlardır

1912 De Svarta Maskerna/Kara Maskeler
1913 Vampyren/Vampir
1914 Bröderna/Kardeşler
1914 Der Röda Tornet/Kırmızı diken
1916 Dolken/Kama
1916 Karlek och Journalistik/Aşk ve Gazetecilik
1919 Herr Arnes Pengar/Arne'nin Hazinesi
1920 Erotikon
1921 Johan
1921 De Landsflyktige/Sürgünler
1924 Gösta Berlings Saga/Gösta Berling Efsanesi

BAYAN JULİE

FRÖKEN JULİE Yönetmen / Alf Sjöberg. Senaryo / August Strindberg'in romanından Alf Sjöberg. Görüntüler / Gören Strindberg. Dekor / Bibi Lindström. Müzik / Dag Wiren. Oyuncular / Anita Björk, Ulf Palme, Anders Henrikson. Yapım / Waldekranz / Sandrews. Süre / 91 dakika. Yapım Yılı/1951. 1951 Cannes Şenliği büyük ödülü.

FİLMİN KONUSU

Saint Jean şenliklerine hazırlık olmak üzere şatonun hizmetkârları bahçeye çiçeklerle süslenmiş bir direk dikerler. Daha sonra ahırlardan birinde bir balo düzenlerler. Sıkıntısını unutmak için Julie onlara katılır. Jean onu dansa dâvet eder. Cesaretinden hoşlanan Julie dansederlerken kendisini kollarına bırakırmış gibi davranır. Jean daha fazla yaklaşmak isteyince, kurtulur, kaçar. Kızgınlıktan deliye dönen Jean, ait olduğu yere, mutfağa döner. Orada Kristin'e rastlar ve ona «Bayan Julie tamamiyle delirmiş» der; sonra ona Julie'nin garip davranışlarına örnek olmak üzere eski bir olayı anlatır: Bir at gezintisinde, Julie nişanlısından olmadık hareketler yapmasını ister. Jean bunları anlatırken, Julie mutfağa gelir. İlgilenmiyormuş gibi gözükerek ocağa yaklaşır, büyük bir tahta kaşık alır, bir tencereye daldırır, sonra doldurduğu çorbanın tadına bakar. Jean sinirlenir, çıkar Julie onu izler. Yalnız kalan Kristin ağzını açarak aynada dişlerini seyreder. Julie köpeğiyle gezerken, ahırlardan birinden sesler geldiğini görerek yaklaşır, tahtaperdedeki deliklerden birine gözünü uydurarak bakar. İçeride bir çift sevişmektedir. Bundan tahrik olan Julie mutfağa gelir, içki ister. Sonra Jean'a diz çöerek çizmelerini öpmesini söyler. Arkasından onu park'a sürükler. Uzaktan balo'nun sesleri gelmektedir. Jean Julie'ye sarılır, çiçeklerle süslü direğin çevresinde dansederler. Kız ona «Acayip olduğunuzu biliyormusunuz» der «Herşey acayip. Herşey ve herkes. Bazan uykumda uzayda, çok yükseklerde yürüdüğümü görürüm. Aşağıya hiç inemem. Başım döner. İnmek isterim ama biraz alçalsam, daha fazla inmek istemem gelir». Jean ona «Ben düş kurduğum zaman, bir ağacın üzerine çıkmış olduğumu düşünürüm. Halbuki daha yükseğe... yükseklere çıkmak isterim» diye cevap verir. Onu öper. Julie karşı koymadan sorar «Hiç sevmediniz mi ömrünüzde?». «Bir kez. Ama çok mutsuz oldum. Çünkü sevdiğim kimsenin yüzüne bakmaya hakkım yoktu.. çünkü o, sizdiniz». Julie omuz silker. Jean devam eder: «Herşeye alttan bakıldığı zaman duyulan acının büyüklüğünü bilemezsiniz». Julie'ye çocukluk anılarından birini anlatır. Haşarı bir çocukken, hizmetçilere yasak olan bir yere girdiği için, babasından yediği kırbaç darbelerini anlatır. Anısını bitirirken bir köylü grubu onlara yaklaşır. Jean Julie'yi nehre doğru sürükler «Bizi beraber görürlerse sizin için iyi olmaz» der. Bir sandala binerler. Bir başka yoldan Jean'ın

odasına sığınırlar. Dışarıda eğlence en yüksek noktasına varmıştır. Yavaş yavaş gürültüler azalır, diner. Mutfağa inerler. Dağınık giysileriyle Julie sorar: «Şimdi ne yapacağız?». «Birlikte kaçacağız» der Jean «bir otel açarız birlikte». «İsterdim ama, imkânsız» diye cevap verir Julie. Sonra birden Jean'ın ne kadar kaba olduğunu görür. Babasına ne söyleyecektir şimdi. Jean'a: «Bir uşak daima uşak olarak kalacaktır» diye bağırır. Bu hakaret karşısında Jean ona vurmak üzere elini kaldırır, sonra kendilerini ayıran uzaklığı görerek özür diler.

Onları, büyük salonda tekrar görürüz. Julie Jean'a çocukluğunu, babasını anlatır. Bir geriye dönüşle anlattıklarını görürüz. Büyük bir yangın sırasında yanan evlerini, babasının kendisini aramasını, yangın yüzünden iflâs edişlerini anlatır. Daha sonra, annesinin âşığı olan bir adamın babasına para vererek bu durumdan kurtulmalarını sağladığını söyler. Gerçeği öğrendiği zaman, kont intihar etmek ister, yaralanır. «Bu olaydan sonra, annem herşeyi ele aldı. Bana erkekleri küçümsemeyi o öğretti» der Julie. Yeniden bir geriye dönüşle genç kız Julie'yi görürüz. Nişanlısını tanıştırırlar ona. «İstemediniz mi?» diye Jean sorar. «Bunu demek istemedim» der Julie. Jean sinirlenir, elindeki bardağı duvara fırlatır, bardak bir tabloya çarparak onu düşürür, Jean tablonun altında kalır, diz çöker. Fırsattan yararlanan Julie kaçar, Jean doğrulur, mutfağa döner. Julie paniğe kapılmıştır. Babasına ne diyeceğini düşünüp durur. Mutfağa gelerek Jean'a yüklenir. Sonra onunla beraber kaçmaya karar verdiğini söyler. Aynı anda babası ve nişanlısı şatonun kapısından içeri girmektedirler. Jean tekrar «ne yapacaksınız» diye sorar. «Julie intihar etmek istediğini, ama bunu yapacak cesareti kendisinde bulmadığını, babasının da zamanında bu cesareti bulamadığını söyler. Bu arada babası ve nişanlısı büyük salona girerler. Mutfakta zil çalar. Jean kulaklığı eline alır, dinler. Julie'nin babası, çizmelerini ve kahvesini istemektedir. Zil bir daha çalar. Jean Julie'nin dizlerine kapanır, oradan ayrılmasını yalvarır. Salonda konuşmakta olanlar, düşmekte olan bir vücut sesi duyarlar. Kont, yan odaya koşar. Julie boğazını kesmiştir Yanında Jean'dan aldığı ustura durur Yaşlı adam, kızının cesedi başına diz çökerek, acıyla onu bağrına basar.

FİLM HAKKINDA

Bayan Julie, 1951 Cannes Film Şenliği'nde gösterilerek Milano Mucizesi ile birlikte büyük ödülü kazandı. Bütün dünyada, gösterildiği yerlerde seyirci yığınlarını kendine çekerek büyük başarı kazandı. Bu başarılardan en büyüğü Japonya'daki oldu. «Bunda şaşılacak bir yan yok» diyor Sjöberg bu konuda: «Onurunu kurtarmak için intihar eden Julie ile hara-kiri yapan samuray'lar arasında hiçbir başkalık mevcut değil».

Jean Béranger
La Grande Aventure du Cinéma Suédois

Bayan Julie'de büyüklük, büyüklüğü çağrıştırır Büyük bir konu, büyük bir yazar, büyük bir oyun - büyük bir oyundan zaman zaman büyük bir film yapılabiliyor -.

Parker Tyler
Classics of the foreign film

YÖNETMEN

Genellikle İsveç Sinemasının üç büyüğünün, Sjöström Stiller ve Bergman'dan sonra geldiği kabul edilen Sjöberg 1903 te Stockholm'de doğdu. Bazı hataları (Barabbas, Domaren/Yargıç) en az üç çok önemli yapıt vermesini engellemedi. Köklerini sessiz İsveç sinemasından alan **Himlaspelet / Gök Yolu,** o günün genç senaryo yazarı İngmar Bergman'a ilk büyük şansını veren, **Hets/Bunalımlar** ve çok başarılı Strindberg uyarlaması **Fröken Julie / Bayan Julie.** Aynı zamanda tiyatro adamı olan Sjöberg filmlerinde zaman zaman dürüst toplumsal eleştirmelerde bulunmuştur.

FİLMLERİ

En önemli filmleri şunlardır
1941 Den Blomertid/Çiçek Zamanı
1942 Himlaspelet/Gök Yolu
1944 Hets/Bunalımlar
1951 Fröken Julie/Bayan Julie
1955 Vidfaglar/Vahşi Kuşlar
1956 Sista Paret Ut/Koşan Son Çift.

GEZGİNCİLER GECESİ

GYCLARNAS AFTON Yönetmen / Ingmar Bergman. Senaryo / Ingmar Bergman. Görüntüler / Sven Nykvist ve Hilding Blach. Dekor / Bibi Lindstrom. Müzik / Karl Birgert Blomdahl. Oyuncular / Ake Grönberg, Harriet Andersson, Anders Ek, Gudrun Brost, Hasse Ekman, Gunnar Björnstrand, Annika Tretow, Erik Strandmark. Yapım / Waldekranz / Sandrews. Yapım Yılı / 1953. Süresi / 90 dakika.

FİLMİN KONUSU

Film beşinci sınıf bir sirk'in 1900 yılları sırala-

rında kent kent dolaşmasını konu alır. Palyaçoların gösteri ve kaderlerinin birbirlerine ne denli benzer olduklarını gösterir. Yaşam yorucu bir yolculuktur ve insanlar zamanla palyaçolara eş olurlar.

Filmin başında, topluluğun arabaları tek sıra olarak, bitmeyecekmiş gibi uzanan bir yolda ilerlemektedirler. Arabalardan birinde, sirk'in sahibi Albert Johansson at terbiyecisi Anna ile oturmaktadır. Yolda arabacının yanına oturur. Sıkıntısını dağıtmak için bu sonuncusu, ona 7 yıl önce palyaço Teodor'un başından geçen bir olayı anlatır. Sürücünün hikâyesi giderek, kopuk tartımlı bir sessiz film görünüşü kazanır. Görüntüler beyazımsı bir ton alır. Bu ortamda, kişiler konuşurlar, ama söyledikleri anlaşılmaz. Dudaklarını kımıldatırlar, söylediklerinin anlaşılmasının acısını duyarcasına. Tek başına müzik, bütün öbür sesleri boğar. Kayalık bir yerde Teodor'un karısı terbiyeci Alma, orada manevra yapan topçular arasında şemsiyesiyle dolaşır. Ateş eden toplar arasında soyunarak çırılçıplak denize girer. Subayların bir çoğu ona katılarak bir çember yaparlar. Birliğin başı tarafından haber verilen Teodor koşarak karısını almaya gelir. Soyunarak o da denize girer. Karısını yakalar, kıyıya getirir. Ancak kadının elbiseleri çalınmıştır. Onu omuzuna yükler ve götürür. Bu utanç yolculuğu sırasında buram buram terler. Taşlar ayaklarını keser. Sirk'e vardığında yere serilir, kendini kaybeder.

Sürücünün öyküsü sona gelmiştir. Kervan küçük bir kent'e ulaşır. Burada temsiller vereceklerdir. Johansson birden kendisini çökmüş hisseder. Burada, serüven dolu bir yaşantıya atılmak için terkettiği eski karısı Agda yaşamaktadır. Daha önce bir fırtına sırasında bütün sahne giysilerini kaybettiklerinden Johansson Anna ile birlikte ödünç giysi bulmak üzere belediye tiyatrosuna gider. Tiyatroda prova vardır. Çalışma sırasında rahatsız edilmekten sinirlenen yönetmen Sjuberg onlara «belki de bitli insanlarsınız.. Biz sanat yapıyoruz, siz maskaralık» der. Bununla beraber anlaşmaya varırlar. Giysilere karşılık Sjuberg ve oyuncuları hiçbir ücret ödemeden sirk'in gösterisine gireceklerdir. Bu arada Anna kulislerde dolaşmaktadır. Tiyatronun genç oyuncularından yakışıklı Frans, Anna'yla ilgilenir. Anna Frans'ı reddeder. Kızan Franz «belki de sana fiyatının ne olduğunu sormalıydım. O denli sefil bir görünüşün var ki. Bana bir sokak kızını hatırlatıyorsun» der.

Bu arada sürekli güçlüklerden yorulan Johansson eski karısını görmeye karar verir. Anna «Herşeyi bırakıp kaçmaya hazırsın değil mi? İhtiyarladığını, yorulduğunu hissediyorsun ve korkuyorsun.. Ben sensiz ne yapacağım peki». Johansson onu yatıştırmak için «seni sevdiğimi biliyorsun» der. «Beni gerçekten sevseydin gidip karını görmezdin» diye karşılık alır. Anna ağlamaya başlar. Dayanamayan Johansson Agda'ya gider. Agda ilgisizlikle karşılar onu. «Aslında beni bırakıp gittiğin için sana çok şey borçlu olmam gerek. Gittiğin zaman, sessizliğin ne olduğunu gördüm. Şimdi, hiçbir şey arzulamıyorum artık.»

Kızgınlığın etkisinde Anna Frans'ın yanına gider. «Artık sirk'te kalmak istemiyorum» der. Franz buna güler. «Benimle alay ediyorsun» diye çıkışır Anna. Sonra birden «Benimle evlenirmisin» diye sorar Franz'a. «Ahır kokuyorsun, makyaj yapmasını bilmiyorsun» der Frans. «Sirk'te herşey ahır kokar» diye söylenir Anna. Frans Anna'ya sarılır, yere devirir. Anna başta karşı koyar, Frans ona bir mücevher verince gevşer. «Bunu satınca» der Frans «uzun süre rahat yaşayabileceksin».

Johansson'un karısıyla konuşması başarısızlıkla son bulur. Adam dönerken Anna'yı görür. Anna mücevheri rehine vermiştir. Sirk'e dönünce kavga ederler. Anna tiyatro'ya provaları görmeye gittiğini söyler. Johansson onu genç adamı görmeye gitmekle suçlar. Hatta onunla sevişmiştir bile. «Seni öldürebilirdim, isteseydim» der Johansson «ama neye yarar. Onu görmeye gittin, çünkü benden de, bu sirk'ten de bıktın». Sonra palyaço Teodorla birlikte içmeye başlar. «Artık bu yollarda sürtmek istemiyorum. Burjuvalaşmak, bankada hesap açabilmek istiyorum.». Bir an Anna'ya bakar. «Hiçbir zaman sadık bir eş olamayacaksın» der. Sonra birden bir tabanca alır. Teodor'a doğrultur. «sen de bir sokak kadını ile yaşıyorsun. Seni ondan kurtaracağım» der. Korkan Teodor «Kafesteki ayıyı öldürsen daha iyi edersin. Hem sonra, karımı da öldürebilirsin istersen» diye cevap verir.

Johansson «Herkesi öldürmek gerek» der» en azından beş altı kişi. Örneğin sen». Tabancayı Teodor'un şakağına doğrultur. «Ölümden korkuyormusun» diye sorar «ben hayır». İki adam arabadan aşağıya yuvarlanırlar. Açık hava Johansson'u ayıltır. Biraz uzakta sirk'in elemanları dansetmektedirler. «Aslında bu yaşantı'yı seviyorum ya» der Johansson. Sonra bağırır «gösteriye hazırlanın».

Seyirci dolu çadırda, gösteri başlamıştır. Sahnede Teodor'la başka palyaço vardır. Birbirlerine vururlarken halk gülmekten kırılır. Sonra, bilgiç ayısıyla Alma gelir. Arkasından Johansson'la Anna sahneye çıkarlar. Seyirciler arasında bulunan Frans «iyi akşamlar, sevgilim» diye bağırır. Bunun üzerine Johansson'la dövüşürler. Sjuberg yerini terkederek «Bu baylar birbirlerine hakaret ettiler. Dövüşlerinde hakemlik yapacağız». Frans'la Johansson dövüşürler, kısa bir süre sonra Johansson yere yığılır. Teodor «Gösterimiz sona ermiştir. Geldiğiniz için teşekkürler» der. Johansson kulise taşınır.

Johansson, arabasına kapanmıştır. Tabancasına mermi sürer. Anna, kapıyı yumruklayarak, açması için yalvarır. Johansson aynanın karşısına geçer, tabancayı şakağına dayar, tetiğe basar. Tabanca ateş almaz. Kızgınlıktan deliye dönen Johansson aynaya ateş ederek parçalar. Sonra, korkudan sinmiş dışardakilerin bakışları arasında, Almayı ayının kafesine sürükler orada ayıyı öldürür. Alma, gözyaşları içinde yere kapanır. Johansson ahıra gider, atlardan birinin nallarını inceler ve «gidiyoruz» der. Gün ağarırken arabalar yola koyulurlar. Johansson'un yanında yürümekte olan Teodor ona «Bir gece, garip bir düş gördüm» der «karımın karnı içinde kayboluyordum. Küçüle küçüle yok oluyordum.» Arabaların birinin içinden Alma kocasını çağırır. Teodor koşarak gider. Anna Johansson'a yetişir, gülümser. Beraberce, arabalarla birlikte gözden kaybolurlar.

FİLM HAKKINDA

«Umutsuz, kara, yalnızca ağarmakta olan günün soluk ışıklarının aydınlattığı bir film.»

Simone Dubreuilh

«Filmin kahramanlarının yapabilecekleri tek şey, kötü kaderlerine boyun eğip, yollarına devam etmeye çalışmak. Cinayete kurban gitmekten ya da intihardan kurtulabilirlerse şayet. Filmin değeri kadın - erkek ilişkilerini çizmekteki acımasız başarısından ileri geliyor. İlk filmlerdeki hasret burada yerini bütünlenmiş bir kötümserliğe terkediyor.».

Jacques Doniol - Valcroze

YÖNETMEN

Ingmar Bergman İsveç sinemasının kuşkusuz en ünlü yönetmenidir. 1918 de Uppsala'da doğdu. Kadın - erkek ilişkileri arasındaki uyuşmazlıktan, şeytan ve tanrı'dan etkilenerek, ustaları Stiller ve Sjöström'ün çalışmalarını, anlatımı, lirizmi, yarattığı hava ve melânkoli'si ile gerilerde bıraktı. Fransız şiirsel gerçekçiliği'nden ve Carné'den etkilendi. Uzun yıllar tiyatroda çalışarak çok sağlam bir sahneye koyuş tekniği kazandı. 1944'te senaryo yazmaya başladı. 1945'te ilk filmini çevirdi. (Bergman hakkında Bkz. bu sayıda «Bergman hakkında bir - iki not» / Ersan Arsever. sayfa ...)

FİLMLERİ

Başlıca filmleri şunlardır :

1945 Kris/Kriz
1946 Det Regnar pa var Karlek/Aşkımız üzerine yağmur yağıyor.
1948 Fangelse/Hapishane
1949 Torst/Susuzluk
1950 Sommarlek/Yaz oyunları
1952 Kvinnors Vantan/Kadınların bekleyişi
1952 Monika
1953 Gyclarnas Afton/Gezginciler Gecesi
1955 Sommarnattens Leende/Bir yaz gecesi gülümsemesi
1956 Det Sjunde Inseglet/Yedinci mühür
1958 Smulstronstrallet/Yabancı çilekleri
1958 Nara Livet/Yaşamın eşiğinde
1959 Ansiktet/Yüz
1960 Jungfrukallan/Kaynak
1961 Sasom I En Spegel/Aynadaki Gibi
1962 Nattvardsgaterna/
1963 Tystnaden/Sessizlik
1964 For Att Inte Tala Om Ala Dessa Kvinnor/ Bütün Kadınları
1966 Persona

YABAN ÇİLEKLERİ

SMULTRONSTALLET : Yönetmen / Ingmar Bergman. Senaryo / Ingmar Bergman. Müzik / Erik Nordgren. Oyuncular / Victor Sjöström, Ingrid Thulin, Gunnar Björnstrand, Bibi Andersson, Björn Bjelvenstam, Folke Sundquist, Max von Sydow, Naima Wifstrand, Gertrud Fridh, Ake Fridell, Gunnar Sjöberg, Gunnel Broström, Gio Petré, Gunnel Lindblom, Maud Hansson, Jullan Kindahl, Sif Ruud. Yapım/Svenska Filmindustri. Yapım Yılı / 1958. Süresi / 89 dakika. **Bu film 1958 Cannes Şenliği büyük ödülünü kazanmıştır.**

FİLMİN KONUSU

Yaşlı doktor İsak Borg bir düş görür: Caddelerde sabah gezintisini yaparken görünürlerde kimseler yoktur. Boş sokaklarda yürürken ileride bir insan görür. Ona yetişir, omuzuna dokunur. Adam döner. O zaman İsak Borg adamın yüzü olmadığını görür. Hemen elini geri çeker. Aynı anda yaratık yere yıkılır. Yerler kana benzeyen bir sıvı ile sulanır. Bir an sonra yerde biçimsiz bir giysi yığınından başka bir şey kalmamıştır. İleriki köşeden bir cenaze arabası çıkagelir. Bir sokak fenerinin yanından geçerken tekerleklerinden biri arabadan ayrılır, doktorun üzerine doğru gelir, onu ezmek istermişçesine. Doktor geri çekilir, tekerlek bir duvara çarpar. Cenaze arabasından bir tabut düşer. Kapağı açılır, içeride doktorun bir benzeri yatmaktadır. Bu «alter ego» canlanır, İsak'ı kolundan tutarak, kendisiyle beraber tabutun içine sürüklemeye çalışır. Aynı anda doktor uyanır. Ertesi gün, yaşlı doktor otomobille Stockholm'den şeref doktoru ünvanını alacağı Lund üniversitesine gidecektir. Gelini Marianne onunla beraber gelecektir. Marianne boşanmak üzeredir. Kocası Evald ile uyuşamamaktadırlar. Yolda, İsak'ın amcalarından birinin evinin önünde dururlar. İsak bir çilek tarlasının yanında oturur, Marianne komşu göle girmeğe gider. Yavaş yavaş doktora uyku bastırır, düş görür. Küçüklüğünde, yeğenleri çevresinde dolanıp durmaktadırlar. İlk sevdiği genç kız, Sara, yanına yaklaşarak diz çöker, çilek koparır. Yaşlı adam Sara'nın arkasından eve girer, bütün ailenin bulunduğu öğle yemeğine katılır. O sıralarda genç İsak, sınavlarını geçmektedir ve çevresine bakacak pek zamanı yoktur. Sara bu yüzden İsak'ın ağabeyi ile evlenmiştir. Diplomasını aldıktan sonra, içindeki yarayı kapatmak isteyen İsak bir başka kadınla evlenir. Ancak mesleğinde ilerleme hırsı, karısını ihmal etmesine sebep olur. Karısı onu aldatır.

Karı koca arasındaki kavgalara en küçük yaşından beri tanık olan Evald, evlendiğinde çocuk sahibi olmak istemez. Bu yüzden karısı Marianne ile çatışır. Yolculuk sırasında Marianne kayınbabasına «ihtiyar bencil» der.

Yolculuk sırasında başka olaylar çıkagelir. Otostop yapan iki geç adam'la bir genç kızı (kız Sara'ya benzemektedir) İsak arabasına alır. Bir araba kaza güçlükle atlatılır. Öbür araba bir çukura yuvarlanır. İçindeki Alman karı-koca'ya bir şey olmaz ama ikisi müthiş bir kavgaya tutuşurlar. Diğerlerini görünce yatışırlar. Yolculuk devam eder. Araba bir benzin istasyonunun önünde durur. Benzinci Akerman, doktor'un, zamanında birçok iyilikte bulunmuş olduğu bir adamdır. Bu yüzden doktor'dan benzin karşılığı olarak para almak istemez. Doktor ısrar edince «Anlıyormusun doktor bey» der, «bu dünyada hiçbir zaman ödenemeyecek borçlar vardır». Bundan sonra İsak yaşlı annesinin evinde de bir süre duraklar. Annenin yaşı yüze yaklaşmaktadır Kadıncağız oğluyla sanki 12 yaşındaymış gibi konuşmaktadır. Sandalyelerden birinin üstünde duran bir kutunun içindeki oyuncakları, eski fotoğrafları gösterir ona hasretle.

Bütün bu kopuk olaylar birikip birikip, düşlerine eklenince, yaşlı doktor, bütün mesleki başarısına rağmen, yaşantısı boyunca yapılmayacak şeyler yapmış olduğunu anlar. Lund'a varırken kararını vermiştir artık. Marianne'la Evald'ın barışmaları için herşeyi deneyecektir. Zamanının kısıtlı olduğunu bilmekte ve bu dünyadaki yolculuğunun olumlu bir davranışıyla son bulmasını arzulamaktadır.

FİLM HAKKINDA

Bir varlığın incelenmesinde hiçbir film bu denli uzağa gidememişti. Ve «Yaban Çilekleri» nin hayranlık uyandıran ruhbilimsel dakikliği hatırlandığında akla Proust ve Joyce'un adları gelir.

Jean Béranger
La Grande Aventure du Cinéma Suédois

Günümüz İsveç'inde bir yolculuk; aynı zamanda, geçmiş, düşler. Ölümünün eşiğinde bir yaşlı adam, yaşantısının bilançosunu yaparken kendisine hayran olanlarla, sevenlerle, nefret edenlerle, ona bencil, ilgisiz, ahmak diyenlerle karşılaşıyor. Filmin başındaki düş sahnesi çarpıcı. 50 yıllarının en iyi Bergman'ı.

Georges Sadoul
Dictionnaire des Films

YÖNETMEN VE FİLMLERİ

Bergman ve filmleri hakkında Bkz. bu sayıda «Bergman hakkında bir - iki not» / Ersan Arsever sayfa 68 ve sayfa 79.

